LITERATURWISSENSCHAFT





Corps et capital dans le roman français du XIXe siècle

Körper und Kapital im französischen Roman des 19. Jahrhunderts

Julia Borst/Gisela Febel (éds.)

Frank & Timme

Julia Borst / Gisela Febel (éds.)
Corps et capital dans le roman français du XIXe siècle

Literaturwissenschaft, Band 110

Julia Borst / Gisela Febel (éds.)

Corps et capital dans le roman français du XIXe siècle

Körper und Kapital im französischen Roman des 19. Jahrhunderts



Umschlagabbildungen: Links: Jules Chéret (1890) : [Affiche] *A partir du 29 Novembre lire dans le Gil Blas* l'Argent*, roman inédit par Emile Zola*. Lithographie en couleurs. Paris : Ateliers Chéret. Source : Bibliothèque nationale de France. Rechts: Honoré Daumier (1835) : *Le Banquier. Appelé* capacité financière *parce qu'il n'est autre chose qu'un récipient, un coffre exclusivement propre aux finances.* Lithographie. Dans : *id.* : *Types français*, planche 6. Source : Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Domaine public.

Open Access gefördert durch die Staats- und Universitätsbibliothek Bremen



Layout: Joni Farida Nienaber

ISBN 978-3-7329-9032-0
ISSN 1860-1952
DOI 10.26530/20.500.12657/85545

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2024.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis | Table de matières

JULIA BORST & GISELA FEBEL

Introduction : corps et capital dans la société et la littérature du XIXe siècle

Au XIXe siècle, le roman devient le genre populaire par excellence. Dans ce volume, nous nous proposons d'analyser comment les images du corps et les politiques du capital s'inscrivent dans l'imaginaire et la mémoire de la société française à travers les grands récits du XIXe siècle. La circulation des biens et des capitaux, les changements dans le secteur financier et commercial ainsi que l'ascension et la chute sociales des personnages, causées toutes les deux par le capitalisme croissant, forment des aspects centraux de ces textes et y ont également une fonction structurante. Dans la perspective du *body turn* et des *body studies* (*cf.* Gugutzer 2006 ; Turner 2012 ; Howson 2013 [2004]; Richardson / Locks 2014 ; DeMello 2014 ; Jajszczok / Musial 2019a ; Blackman 2021 [2008]), qui étudient le corps en tant que « potent and ubiquitous metaphor » (Jajszczok / Musial 2019b : 2) et « lens through which to trace histories of social, political and cultural phenomena and processes » (*ibid.* : 6), nous proposons une relecture de ce thème intimement lié à la représentation des corps et aux pratiques d'incorporation et d'incarnation.

Depuis Pierre Bourdieu, nous savons que le corps forme un capital culturel et social *incorporé* (*cf.* Bourdieu 1979a et 1980 ; Jäger 2004 ; McLaughlin / Daffron 2021). Il est marchandise et moyen de production, signe symbolique d'appartenance à une classe sociale, base du *Self-Fashioning* et de la mode (*cf.* Greenblatt 1980 ; Entwistle 2000 ; Rocamora / Smelik 2016) ; c'est un lieu pour négocier les relations des sexes, des genres et de pouvoir (*cf.* Butler 1993 ; Fausto-Sterling 2000 ; Ahmed 2014 [2004] ; Treiber / Wenrich 2020), mais également le prétexte à des exclusions sociales et au racisme ; le corps est objet de châtiments, de sanctions et de contrôle social (*cf.* Boltanski 1976 ; Foucault 1975 et 2004 : Bartky 1998 ; Ahmed 2006), support d'affects, d'obsessions et de maladies ainsi que lieu de rébellion et de résistance (*cf.* Richardson / Locks 2014 ; DeMello 2014). Les mécanismes de contrôle affectif et les liens sociaux créés à la base d'émotions telles que la honte, l'amitié, l'amour et la loyauté sont négociés à travers le corps (*cf.* Neckel 1991 ; Luhmann 1982 ; Éribon 2013).

Les romans analysés dans les contributions de ce volume racontent tout cela.[1] Les formes de cette inscription du social et du politique dans le corps nous intéressent particulièrement, ainsi plusieurs articles s'interrogent sur les représentations d'un habitus spécifique et/ou d'une certaine corporéité, de « *l'hexis* corporelle [qui] est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente » (Bourdieu 1980 : 117). Cette formation d'un « état du corps » (*ibid.* : 126) socialement généré et représenté par la littérature, est intimement mêlée aux structures économiques, comme, toujours selon Bourdieu, le montre l'exemple de la différence des sexes (*cf.* aussi Villa 2006, 2007 & 2008 ; Krais / Gebauer 2002 ; Jurt 2003 ; Alkemeyer / Schmidt 2003 : Christin 2008 ; Weiß 2009 ; Lenger et al. 2013 ; Alkemeyer 2021). Les romans en question mettent en scène la construction de sexe et du genre ainsi que d'autres catégories de classification et de hiérarchisation des corps capitalisés, comme ceux des ouvriers et ouvrières, des courtisanes, des corps (souvent) féminins obsédés par la consommation ou réduits à l'état de marchandise, des corps gras d'industriels et de banquiers, etc. Ces romans évoquent diverses stratégies de marketing et de transformation des corps et de la corporéité en marchandise (*cf.* Bowlby 2010 [1985] ; Bell 1988), des processus industrialisés de la production « humaine » (p. ex. les mannequins, les prothèses, les androïdes, les corps mécaniques[2]), des expériences physiques et allégoriques de l'économisation continuelle de la société française et des métaphores du corps qui sont utilisées pour décrire les structures capitalistes (tels que les processus de digestion, l'incorporation, le cannibalisme). Les figures de la négation du caractère commercial du corps, repérables par exemple dans le cas des grévistes ou des gavroches, dans les suicides et les attentats anarchistes, etc., appartiennent également à la question du corps et du capital – du *corps comme capital*.

Au fil du développement des biotechnologies au cours de la dernière décennie, la question de la capitalisation des corps humains s'est davantage posée (*cf.* Lettow 2015). Des voix critiques telles que celle de Nancy Fraser (2013) soutiennent que tout ne doit pas devenir marchandise et que la tendance, apparue au XIXe siècle, à étendre la logique du marché à tous les domaines de la société et de la nature,

1 Les contributions sont pour la plupart issues de la section « Corps et capital dans le roman français au XIXe siècle » que nous avons dirigée lors du 13e congrès des francoromanistes qui a eu lieu du 21 au 24 septembre 2022 à Vienne.

2 Pour les automates, les hommes ou femmes artificiels et leur production industrielle *cf.* Febel / Bauer-Funke 2004 et Bauer-Funke / Febel 2005, ainsi que Haraway 2017.

doit être freinée. Les dérives d'un tel marketing universel du corps et les figures des perdants dans ce processus de capitalisation sont déjà décrites dans les romans de Balzac, Zola et Vallès, Hugo et Sue, Flaubert, Maupassant, Verne et Gaboriau, George Sand et Camille Bias, Rachilde, Huysmans, George de Peybrune et Louise Vallory, Georges Darien et Maurice Barrès et bien d'autres. Dans les différentes contributions de ce volume, nous allons analyser à travers des cas exemplaires les intrications du corps et du capital dans le champ symbolique de la littérature et questionner les limites de la capitalisation des corps au XIXe siècle.

*

Une citation de Balzac tirée du texte *Melmoth réconcilié* (1835) nous sert de point de départ pour dégager le sujet de nos recherches : Balzac constate que notre civilisation « a remplacé le principe Honneur par le principe Argent » (Balzac 1989 [1837 / 1835] : 70). Comme nous le savons, le XIXe siècle est la grande époque de l'argent et de l'émergence de nouveaux mondes de consommation ainsi que l'époque de la montée en puissance de la bourse et de la spéculation (*cf.* Souvestre 1859). Les nouvelles institutions financières et leurs bâtiments comme la Bourse à Paris ressemblent à de vrais temples, où s'établit un véritable culte de l'argent. À l'époque, l'argent devient le nouveau dieu de la bourgeoise.

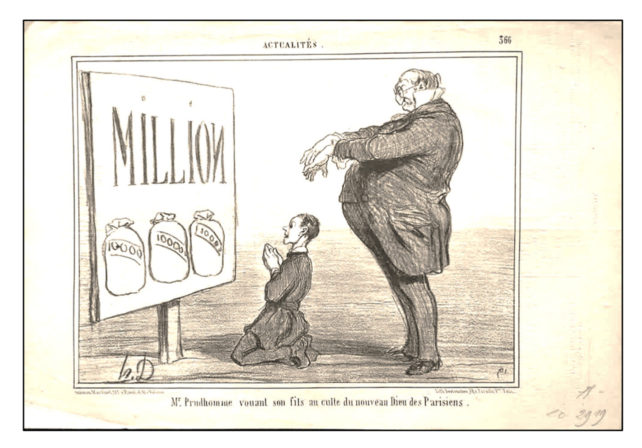


Illustration 1 : Honoré Daumier : *Monsieur Prudhomme vouant son fils au culte du nouveau Dieu des Parisien.* Lithographie parue dans *Charivari*, 2 février 1857. Source : New York, Metropolitain Museum of Art. Domaine public.

La légende de la caricature d'Honoré Daumier (*cf.* ill. 1) du milieu du XIXe siècle le dit clairement : « Monsieur Prudhomme vouant son fils au culte du nouveau Dieu des Parisiens ».

A cette époque, la bourse se transforme en lieu emblématique où corps et capital se fondent en quelque sorte. Elle ne représente pas seulement une nouvelle institution financière ; c'est aussi un lieu populaire et qui crée de nouveau types sociaux comme « le faiseur d'affaires ». En outre, elle fait surgir un nouveau lexique comme la « corbeille », les actions, les fonds ou la spéculation. En même temps, la spéculation à la bourse renferme aussi des risques énormes, comme nous le montre Honoré Daumier dans sa série des *Croquis Parisiens* (*cf.* ill. 2). Ces caricatures soulignent l'euphorie de la spéculation qui semble traverser toutes les générations ainsi que la menace permanente d'une baisse qui souvent suit une hausse.



Illustration 2 : Honoré Daumier : *A la Bourse, ce qu'on appelle une corbeille. Pas de fleurs en tout cas.* Lithographie parue dans *Charivari*, 25 juillet 1856. Source : Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Au XIXe siècle, l'âge où l'industrialisation s'accélère et où le système capitaliste finit par triompher, l'argent est aussi vu comme un grand moteur, l'énergie future, comme le montre la célèbre citation d'Émile Zola : « L'argent est le fumier dans lequel pousse l'humanité de demain. […] Le terreau nécessaire aux grands travaux qui facilitent l'existence » (Zola 1891 : 445). Pourtant, nous trouvons aussi des commentaires plutôt critiques de la part de Zola. Toujours dans son roman *L'Argent*,

publié en 1891, il nous présente une vision beaucoup plus ambivalente de l'argent « empoisonneur et destructeur » (*ibid.*). L'auteur y souligne également les méfaits du darwinisme social et physique qui fonde le système capitaliste :[3]

> Dans ces batailles de l'argent, sourdes et lâches, où l'on éventre les faibles, sans bruit, il n'y a plus de liens, plus de parenté, plus d'amitié : c'est l'atroce loi des forts, ceux qui mangent pour ne pas être mangés. (*ibid.* : 351)

Avec les œuvres tardives de Zola, le style d'écriture et la description des corps changent profondément, comme nous le fait comprendre SUSAN HARROW dans sa lecture détaillée du roman *Argent* (1891) dans ce volume. Le grand roman de Zola sur le monde de la finance et la spéculation à la bourse au Second Empire est, certes, au niveau thématique, lié à notre investigation sur les personnages, leurs corps et le développement du système capitaliste ; mais c'est, comme Harrow le démontre, aussi un texte important sur la relation narrative entre corps et cognition. L'analyse des mouvements volontaires et surtout involontaires des corps décrits par Zola, exprimant un inconscient qui peut indiquer l'état du corps collectif, permet de receler la modernité de l'auteur.



Illustration 3 : Ambroise Tardieu : Planche I. Dans : Jean-Etienne Esquirol (1838) : *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiéniques et médico-légal.* Source : BNF.

[3] La critique littéraire, en France et ailleurs, a récemment commencé à s'intéresser à l'argent en tant que sujet littéraire. Un exemple en est le volume collectif *La littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIXe siècle* (2014) édité par Francesco Spandri. On doit également nommer les travaux d'Hélène Gomart (2004) et d'Alexandre Péraud (2012 et 2013) sur Balzac et Zola, ainsi que les recherches de Pierre Glaudes et de Christophe Reffait à ce sujet. Dans ce contexte, Glaudes a, entre autres, publié un commentaire important sur *La peau de chagrin* en 2003. L'étude majeure de Reffait porte sur *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle* (2007), pour ne nommer que quelques titres.

Saccades, ruptures, fractures et trous noirs sont autant d'indices d'une écriture qui explore la corporéité dans sa mouvance. Le corps est ainsi dynamisé mais aussi soumis aux tics, aux névroses, aux déformations et aux maladies psychiques provoquées par le capitalisme et l'industrialisation (*cf.* ill. 3).

Comme on pourra le voir dans les contributions à ce volume, la littérature du XIXe siècle s'est référée à grande échelle à ces thèmes. La circulation des biens et des capitaux, les changements dans les secteurs financier et commercial ainsi que l'ascension et la chute sociales des personnages, causées toutes les deux par le développement du capitalisme, forment des aspects centraux des romans de l'époque.

Mais il ne s'agit avec la question du corps et du capital pas seulement d'un motif thématique que bien des récits partagent ; au-delà, les esthétiques du réalisme, du naturalisme et de la décadence, ainsi que des avant-gardes naissantes à la fin du siècle, façonnent – comme nous allons le voir dans la suite – bien des corps différents, libertaires ou opprimés, marqués par l'anomie, la vieillesse, le désir, le travestissement, la mutilation ou l'excès, la maternité ou l'impuissance, etc. C'est pourquoi nous proposons des relectures exemplaires de ce thème intimement lié au style de représentation, à la construction esthétique des corps et aux pratiques d'incorporation et d'incarnation des capitaux décrites dans les romans sous toutes leurs apparences. D'où des aspects qui semblent parfois, à première vue, dépasser les limites étroites du sujet du corps ou du capital, comme par exemple l'analyse des lieux, la fonction de l'écriture et la professionnalisation des auteur.e.s, les figures d'animaux et les microbes, l'anarchisme et la neurasthénie. Pourtant, comme on le verra, chez certain.e.s auteur.e.s ces dimensions sont étroitement liées à la performativité des corps sous les conditions du capitalisme naissant, à leur position dans le champ littéraire et par rapport au discours majoritaire de l'époque, aux tendances émancipatrices ou répressives des corps et des individus au cours du siècle.

Depuis les années 1980 déjà, mais surtout au début de notre siècle, les approches sociologiques parlent d'un *body turn* (*cf.* Gugutzer 2004 et 2006 ; Gugutzer *et al.* 2017), d'un *somatic turn* (*cf.* Schroer 2005) et proclament le « retour du corps » (Nesselhauf 2019). Pourtant, ces approches ne se limitent pas au domaine de la sociologie, mais les conclusions des *body studies* (*cf.* Greco / Fraser 2005 ; DeMello 2014 ; Turner 2012 ; Richardson / Locks 2014 ; Blackman 2021 [2008]) s'appliquent

en même temps de plus en plus à d'autres disciplines comme les études culturelles et littéraires (*cf.* par exemple Coelsch-Foisner / Fernández Morales 2009 ; Turner 2012 ; Hillman / Maude 2015 ; Henke 2017 ; Manghem / Daniel 2018 ; Jajszczok / Musial 2019a ; Gerlsbeck / Dexl 2022).

Ce qui unit ces approches méthodiques et notre thème, c'est que le corps y est toujours défini comme une construction à dimension multiple – culturelle, sociale, sexuelle, scientifique, historique, etc. – comme Margo DeMello précise :

> What is the body, really ? It seems like such an obvious question, and yet the answer is much more complicated than what you may think. [… C]an we really speak of bodies without also speaking of society and culture ? In other words, is there such a thing as a universal, decontextualized body ? A tabula rasa, simply awaiting inscription by culture ?
> The answer is no. Bodies are shaped in myriad ways by culture, by society, and by the experiences that are shared within a social and cultural context. In addition, bodies are shaped by history, and as such, they are always changing, as are our ideas about them. Bodies are contingent : molded by factors outside of the body, and then internalized into the physical being itself. This is what we call a social constructionist approach to the body. (DeMello 2014 : 5)

De nombreuses dimensions de ce processus de la construction des corps sont aujourd'hui élucidées. Y ont contribué largement Susan Harrow dans son livre sur *Zola, The Body Modern : Pressures and Prospects of Representation* (2010) et Bertrand Marquer avec ses recherches sur « la littérature de l'estomac ».[4] La nourriture forme en effet un facteur central de la nouvelle société de consommation et de capital ; pensons par exemple à la fabrication industrielle du pain ou aux marchandises coloniales telles que le sucre et le café, produites au prix de l'exploitation et de la mort de milliers d'esclaves ou de laboureurs appauvris tel que Prosper Eve le décrit (*cf.* Eve 2013). Mais la nourriture est également centrale sous la forme du manque ; ceux qui n'ont plus de fonction dans le circuit de la production capitaliste, tels que les vieux et les vieilles, les malades ou les corps mutilés, perdent leur droit à manger et deviennent ainsi « des bouches inutiles », comme le démontre par exemple FLORENCE FIX par rapport à Mirbeau et Zola dans sa contribution.

Une relation évidente entre corps et capital au XIXe siècle – et pas moins problématique ni moins discutée aujourd'hui –est réalisée et décrite dans la figure de la « prostituée ».[5] Déjà au début du siècle, Alexandre Parent-Duchâtelet,

---

4 *Cf.* entre autres son volume intitulé *« Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es » : Fictions identitaires, fictions alimentaires* (Marquer 2020).

5 Pour la prostitution au XIXe siècle *cf.* Parent-Duchâtelet 2008 [1836] : Adler 2011 et 2013 ; Corbin 2015. Nous utilisons ici le terme ancien de « prostituée » dans son sens historique même si les termes de « travailleurs / travailleuses du sexe » sont aujourd'hui au centre du débat sur la question.

médecin, hygiéniste, spécialiste des égouts, avait écrit un livre progressiste et influent sur la prostitution, paru de manière posthume en 1836, et que l'on peut appeler un chef-d'œuvre de sociologie empirique. Maint.e.s auteur.e.s y puisaient leurs informations concernant les facettes et réalités de la prostitution à l'époque. Si, avec Bourdieu, le corps est compris comme un capital économique, mais également social et symbolique (*cf.* Bourdieu 1979b) on peut constater que les textes multiples qui traitent des figures de prostitution négocient justement ces capitaux différents et mettent en scène des personnages (pour la plus grande part féminins, mais pas uniquement) qui s'épuisent dans l'exploitation de leurs corps et finissent dans la prostitution de rue ou au contraire qui réussissent plus ou moins bien à tirer un profit économique ou social en offrant leur corps en marchandise. L'exemple de la courtisane chez Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1855) forme sans doute un cas emblématique, de même que la célèbre scène dans *Nana* (1880) de Zola où le corps de la courtisane laisse voir, ou entrevoir, sa nudité parée d'une voluptueuse négligence. Ce n'est d'ailleurs pas le corps nu qui se vend bien, mais le 'vêtement' y joue un rôle important : les jupons, les volants et les bas visibles indiquent le prix de cet 'objet de désir' :

> Vénus arrivait. Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. (Zola 1980 [1880] : 32)

La question de savoir dans quelle mesure la courtisane Nana réussit ou peut réussir dans son époque à se libérer des contraintes sociales pour devenir une véritable 'entrepreneuse' sera discutée par JONI FARIDA NIENABER dans son article. La possibilité d'acquérir une certaine autonomie et reconnaissance sociale en tant que prostituée et la force de résistance de ces prostituées telles que Guy de Maupassant les représente dans certaines de ses nouvelles sera le sujet de la contribution de CORA ROK. Le corps-marchandise apparaitra également comme motif dans d'autres analyses du présent volume.

Vu que la distribution des capitaux économiques et sociaux ne correspond pas toujours à celle du capital symbolique, Nana sera ainsi, au sens de Bourdieu, un « agent » qui crée consciemment un « corps-pour-autrui », corps à la fois aliéné par le regard de la société et révélant le mécanisme d'objectivation du corps par

le regard et le discours ainsi que la redistribution de capital social qui en découle. Ce mécanisme semble être à l'œuvre partout dans la société, permettant une certaine perméabilité des limites entre les couches sociales, comme Bourdieu le décrit dans « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps » :

> Le fait que la distribution des propriétés corporelles (taille, force, beauté, etc.) soit partiellement indépendante de la distribution des propriétés qui commandent la position dans la hiérarchie sociale n'autorise en rien à traiter comme aliénation générique, constitutive du « corps-pour-autrui », la relation que les agents entretiennent avec la représentation sociale de leur corps, ce « corps aliéné » qu'évoque l'analyse d'essence, corps générique, comme l'« aliénation » qui advient à tout corps lorsqu'il est perçu et nommé, donc objectivé par le regard et le discours des autres. (Bourdieu 1977 : 52)

Dans sa lecture du premier roman *Madeleine Férat* (1868) d'Émile Zola, SABINE NARR-LEUTE montrera à quel point le corps féminin peut utiliser son capital et dans quelle mesure l'auteur le présente comme incapable de s'émanciper de son premier contact sexuel, conformément à la théorie de l'imprégnation considérée à l'époque comme scientifique. Ce premier roman zolien énonce des doutes sévères sur l'utilisation libre du capital corporel des femmes par elles-mêmes, et même par d'autres hommes, étant donné que 'l'empreinte du premier amant' semble déterminer corps et âme pour toujours. Le corps féminin une fois sexualisé (par la défloration) apparaît donc, selon ces approches, en quelque sorte comme une 'marchandise à jeter' après usage.

La capitalisation de ses propres attraits physiques n'est pas uniquement affaire de femmes. Pensons à l'utilisation de cet artifice pour séduire des femmes fortunées, comme le fait le célèbre *Bel-ami* (1885) de Guy de Maupassant ; il s'agit bien de la capitalisation du corps masculin. Contrairement aux courtisanes de Zola, Bel-ami réussit son coup sans être puni par la société. Cela est peut-être dû au but satirique du roman, mais cela en dit long sur la différence des corps masculin et féminin, surtout en ce qui concerne leur droit à la jouissance et au profit personnel. L'attractivité du corps de Georges Duroy n'est pas donnée par nature ; il doit être façonné et habillé pour la faire ressortir. Déjà au début du roman, son ami Forestier souligne l'importance du vêtement correct :

> — Tu n'as pas d'habit ? Bigre ! en voilà une chose indispensable pourtant. À Paris, vois-tu, il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit.
>
> Puis, tout à coup, fouillant dans la poche de son gilet, il en tira une pincée d'or, prit deux louis, les posa devant son ancien camarade, et, d'un ton cordial et familier :

> — Tu me rendras ça quand tu pourras. Loue ou achète au mois, en donnant un acompte, les vêtements qu'il te faut. (Maupassant 1910 [1885] : 16)

L'entrée de Bel-ami dans la société capitaliste débute donc par un prêt ; sa fortune va résulter d'une dette – donc d'un vide (tout comme la circulation des flux des capitaux n'a pas d'origine saisissable) – et de son corps habillé 'comme il faut'. Dans son article sur *Bel-ami*, KIRSTEN VON HAGEN explorera la capitalisation croissante des corps, qui joue un rôle essentiel dans les efforts du protagoniste de s'acheter sa réussite sociale.

Le vêtement devient donc un élément essentiel pour signaler le statut social ou pour habiller le corps de marqueurs de capital social. Le roman célèbre *Au Bonheur des dames* (1883) d'Émile Zola qui sera analysé sous des angles différents par Julia Borst, Gero Faßbeck et Kirsten von Hagen, démontre de façon impressionnante dans quelle mesure la nouvelle esthétique de la marchandise régit les corps des clientes et des vendeuses. Le flux des objets et des corps à travers le grand magasin – autre haut-lieu du capitalisme naissant situé juste à côté de la bourse – est mis en scène par le directeur Mouret, figure d'un capitaliste idéal tel que le discours politique du XIXe siècle le dessine : d'apparence ascétique et rationnel, il est le produit des discours économiques d'Adam Smith à Marx, comme le démontrera CHRISTOPHE REFFAIT qui, en examinant la représentation du corps du capitaliste et l'instabilité de son imaginaire dans son article, parvient à détailler la physiologie multiforme de ce personnage moderne dans la littérature.

Arrêtons-nous encore un moment sur la question du vêtement, qui non seulement habille le corps (d'un statut social), mais aussi le forme et le forge littéralement dans ce but. Le corset est un exemple majeur pour la formation sociale et industrielle d'un état du corps ; un état sexualisé qui concerne d'abord les femmes, bien qu'il y eût aussi des corsets pour homme, une formation du corps naissant dans un contexte militaire.[6] Bien sûr, la mode du corset existait déjà avant le XIXe siècle, mais c'est à cette époque que toute une industrie du corset a vu le jour (*cf.* Steele 2001). Dans un premier temps, le corset joue un rôle essentiel dans la description des courtisanes et des prostituées, là où est mis en relief le corps féminin

6 Au début, le corset pour l'homme visait à aider l'homme à se tenir bien debout à cheval, mais, plus tard, il y a eu aussi une mode de corset pour l'homme en société ; cette mode représentait un certain idéal masculin autoritaire et militaire (tandis que le corset visait à former un corps féminin fragile et délicat). *Cf.* Steele 2001 : 38.

comme marchandise. Mais il joue également un grand rôle dans les mouvements féministes du XIXe siècle, où la libération des corps des contraintes (physiques, sociales et économiques) forme une exigence centrale car, partout en Europe, l'émancipation et la libération de la femme sont négociées, entre autres, à travers le débat sur les vêtements.

Dans la littérature, le corset assure fréquemment un corps érotique et la silhouette d'une femme-marchandise demandée par la mode (et le marché) de l'époque, comme nous pouvons le lire par exemple dans *La Dame aux camélias* (1848) :

> Or, il était impossible de voir une plus charmante beauté que celle de Marguerite. Grande et mince jusqu'à l'exagération, […] l'œil n'avait rien à redire, si exigeant qu'il fut, au contour des lignes. (Dumas 1943 [1848] : 9)

Le terme « corset » n'est pas mentionné par Alexandre Dumas, mais l'image de la femme et sa taille mince (*cf.* ill. 4) sont clairement déchiffrables dans cette citation et nous laissent deviner l'idéal du corset entre les lignes.



Illustration 4 : Léopold Deghouy : Illustration pour le drame *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas. Dans : *Magasin Théâtral Illustré,* 1852. Source : BNF.

D'une certaine façon, le corset devient le vêtement ambivalent par excellence :

> Le corset est quasiment un fétiche du XIXème siècle, et il est lourd de sens. On le voit tantôt comme un instrument de torture, tantôt comme la quintessence de la féminité, comme un symbole de l'oppression des femmes par le patriarcat, à moins que ce ne soit pour elles une façon de s'émanciper en révélant leur féminité… (Antunes Simoes 2020)

Un autre exemple pour le vêtement en relation avec l'industrialisation et le façonnement des corps, c'est le rôle du pantalon pour femmes qui est vivement discuté au XIXe siècle. En 1887, les députés de Paris reçoivent une pétition réclamant le droit pour les femmes de porter les mêmes vêtements que les hommes, et en particulier le pantalon. Ce plaidoyer historique pour la « liberté de costume » est signé Marie-Rose Astié de Valsayre. C'est une féministe connue de l'époque, qui visait à abolir la loi refusant aux femmes françaises de porter des pantalons. « À l'époque, il y avait un débat sur le port du corset, dont des médecins disaient qu'il était mauvais pour la santé » (Cadène 2021 : 319), rappelle l'historienne Nicole Cadène, mais l'interdiction du vêtement d'homme était aussi un moyen pour interdire de manière indirecte certaines professions aux femmes, notamment celles apparues avec l'industrialisation, les techniques modernes, l'ingénierie et la nouvelle architecture :

> Astié [de Valsayre] avait fait des études de médecine et cela explique que sa revendication pour la liberté de costume est avant tout hygiénique. Sa pétition intervient après l'incendie de l'Opéra comique, dans lequel des femmes, gênées par leurs vêtements, ont péri. Mais il y avait aussi une dimension économique, car les femmes étaient empêchées d'exercer certains métiers en raison de leur tenue, et une dimension féministe, la liberté de mouvement. (*ibid.* : 323)

Le corps androgyne forme une réponse ambiguë aux exigences du capitalisme bourgeois – d'un côté, il s'agit de l'égalité dans le travail (à la suite du saint-simonisme) et la propriété, et de l'autre côté la société exige la soumission du corps aux contraintes de la rationalité et de la production.

L'inversion des genres et le travestissement façonnent des corps libertins, comme par exemple chez George Sand (*cf.* ill. 5), ou escapistes, mais le corps masculinisé permet aussi aux femmes voyageuses de découvrir le monde ; et elles n'étaient pas peu, pensons à Suzanne Voilquin, Olympe Audouard ou Jane Dieulafoy (*cf.* Lapeyre 2007 ; Ernot 2011 ; Ueckmann 2001 / 2020). Le regard féminin – malgré le costume androgyne – révèle d'autres aspects du monde ; les voyageuses sont par exemple, comme l'a montré Françoise Lapeyre, plus attentives aux méfaits du colonialisme (*cf.* Lapeyre 2009), si elles ne sont pas déjà sensibilisées avant leurs voyages aux problèmes des classes ouvrières comme l'était Flora Tristan. Dans son premier livre, *Pérégrinations d'une paria* (1837), l'auteure détaille ses observations sur la vie sociale et politique au Pérou, critique le pouvoir de l'Église catholique et les exclusions de toutes sortes, y compris l'esclavage dans les plantations sucrières. Son socialisme humanitaire est marqué par sa connaissance de

Proudhon, sa rencontre avec Fourier et le contexte du socialisme utopique. En tant que féministe de la première heure, elle est l'autrice d'un des premiers projets d'organisation ouvrière (*cf.* Baelen 1972). Chez elle, ce n'est pas le travestissement, mais son militantisme qui la fait apparaître 'trop' masculine.



Illustration 5 : Jean-Baptiste Bonjour (1849) : *Portrait de George Sand à 17 ans*. Source : Wikimedia Commons.

Si le corps est considéré, comme le fait Annemarie Mol, « through the enactments of its physicality and stability in social encounters » (Mol 2002 : 164), la confrontation de la militante socialiste avec le capitalisme paternaliste inscrit des projections de genre masculin sur le corps (et la vie) de Flora, ainsi son petit-fils Paul Gauguin dit d'elle – en utilisant un mot railleur masculin – qu'elle était « un bas-bleu socialiste, anarchiste, qui ne savait probablement pas faire la cuisine » (Gauguin 1974 : 270).

Par ailleurs, la mode devient elle-même un domaine important de l'industrialisation et de la production capitaliste pour les corps humains, c'est-à-dire pour l'usage par les classes plutôt aisées ou pour ceux et celles qui veulent signaler leur appartenance à un certain statut à travers le vêtement. Nous connaissons l'immense désir des clientes que suscitent les marchandises exposées décrites dans *Au Bonheur de dames* de Zola. Comme GERO FAßBECK le montrera dans sa lecture du roman, ces désirs sont animés par la sensualité et l'esthétisation de la marchandise mise en scène par l'auteur à travers son écriture naturaliste.

Pour avoir une idée des dimensions de la production industrielle de certains objets de mode, prenons l'exemple du chapeau haut-de-forme : à partir du milieu

du XIXe siècle, on porte partout en France et même en Europe de grandes capes et le chapeau haut-de-forme. Ainsi, celui-ci devient l'accessoire indispensable de tout homme qui se respecte, jusqu'à la première guerre mondiale (*cf.* ill. 6).



Illustration 6 : Hauts-de-forme portés par les dandys du XIXe siècle. Dans : *Stockholm Fashion Magazine : Magazine pour le monde élégant,* 1847. Source : Musée nordique, Stockholm. Domaine public.

L'industrie du haut-de-forme ou, comme on l'écrivait également, du *haute-forme*, était essentiellement française. Vers la fin du siècle, on comptait à Paris environ 800 ouvriers vivant de la fabrication du chapeau de soie (*cf.* Anonyme 2022).

> Pendant tout le XIXe siècle, le haut-de-forme triomphe, tantôt bas, tantôt haut, tantôt tromblon, tantôt pain de sucre, bolivar ou tuyau-de-poêle, à bords larges ou étroits, plats ou cambrés, tour à tour castor, soie ou feutre. On le raille, on lui fait la guerre ; […le] haut-de-forme résiste. Il a la puissance d'une institution. […] L'année de l'Exposition universelle de 1889 marqua son apogée. A cette époque, la province française en consommait pour 7 millions, autant à elle seule que tous les autres pays d'Europe où la France en exportait. Paris, à lui seul, achetait alors pour deux millions de chapeaux de soie par an. (*ibid.*)

Dans ce contexte, l'industrie de la mode et la capitalisation croissante des structures économiques se croisent, le haut-de-forme n'étant pas seulement indispensable pour les hommes en politique, propagé entre autres par Abraham Lincoln, mais se transformant en caractéristique des hommes de finances, comme le montre le fameux tableau *Portraits à la Bourse* (1878/79) du peintre Edgar Degas (*cf.* ill. 7). Pourtant, le haut-de-forme représentait également un signe d'élégance non utilitaire souvent porté par les dandys dont la figuration en tant que personnage en quelque sorte contestataire par rapport au capitalisme sera analysée en détail par MARIE-HÉLÈNE DUMONT.



Illustration 7 : Edgar Degas (entre 1878 et 1879) : *Portraits à la Bourse.* Paris : Musée d'Orsay. Source : Wikimedia Commons.

Le corset d'un côté et le pantalon et le chapeau haut-de-forme de l'autre sont des exemples très évidents de la mise en scène du corps à travers la mode pour créer ou maintenir un certain schéma corporel, pour forger des types sociaux incorporés selon Bourdieu. L'intersection de la production des genres masculin et féminin avec la réservation aux seuls hommes du monde des finances, du travail et de l'activité en public (la politique, l'administration, des professions artistiques, l'édition, la presse, etc.) peut être observée clairement dans la classe bourgeoise. La transformation des corps féminins des classes inférieures en objets de désir, prostituées ou corps-marchandise, est également souvent visualisée par le vêtement à la mode (s'y ajoutent les jupons, la lingerie visible, les petites bottes, le déshabillé, etc.) ; de même que le corps des ouvriers et ouvrières sans accès aux symboles de la mode sont décrits dans la littérature comme uniformisés (par des tenues prescrites comme pour les vendeuses dans les grands magasins, des tabliers dans les usines, le « bleu de travail »[7]) ou comme de simples habits grisâtres ou haillons.

[7] Au XIXe siècle la couleur bleue symbolise la couleur du monde ouvrier, les chefs de bureau se distinguant des ouvriers en portant une blouse blanche ou grise. C'est à cette époque que la notion « bleu de travail » apparaît. *Cf.* pour l'histoire du vêtement professionnel l'exposition de l'Archive National du monde de travail à Roubaix en 2021 et le volume collectif : *Bleu de travail : du vêtement protecteur au symbole mythique* (2021).

Pourtant, le sujet des corps capitalisés dans le roman du XIXe siècle est plus différencié et il y a une multiplicité de corps et de capitaux qui circulent dans les textes et méritent d'être explorés. Ainsi, le corps est aussi le lieu d'un contrôle social : il est exploité, violé, mutilé, bref, puni par la société s'il ne se soumet pas entièrement à ses règles. Les mécanismes de contrôle affectif et les liens sociaux sont négociés à travers le corps, que ce soit la longue déchéance de Gervaise dans *L'Assommoir* (1877) de Zola, qui sera analysée par SOUAD BOUHOUCH, ou les destins variés des figures féminines dans le cycle des Rougon-Macquart, pourtant presque toutes vouées à l'échec social et/ou économique, comme le démontrera SHOSHANA-ROSE MARZEL dans son article. Ou encore la chute sociale de *Madame Bovary* (1856) chez Flaubert, où la perte de son statut social à cause de ses dettes, donc de son incompétence en affaires financières, accompagnée de son désir de consommer (pour paraître), mène à la destruction atroce de son corps et à sa mort :

> Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. […] Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus. (Flaubert 1910 [1857] : 448sq.)

Les corps dans la littérature sont autant des supports d'affects, d'obsessions et de maladies que des lieux de rébellion et de résistance. L'inscription de la maladie mentale dans le corps est observée au XIXe siècle par les nouvelles disciplines médicales et hygiéniques. La neurasthénie notamment est un phénomène qui suscite l'intérêt des chercheurs mais également des auteurs. JULIE MÜLLER analysera le cas du roman *L'Abbé Jules* (1888) d'Octave Mirbeau dans ce sens, pour montrer que la pathologie des maladies mentales est liée au discours économique, étant donné que la santé est considérée comme un capital indispensable pour un bon fonctionnement dans une société industrielle.[8] Ces personnages échouent pour la plupart ; pourtant, l'obliquité des corps peut devenir, comme le démontrera HÉLÈNE FAU par rapport à certains personnages des Rougon-Macquart, un capital insoupçonné.

PIERRE GLAUDES nous montrera dans sa contribution comment, chez Balzac à travers *La Comédie humaine*, le corps anomique du hors-la-loi ouvre un espace critique pour une pensée du social, tout en établissant une « physique du crime »

8 *Cf.* également Foucault 1963.

(et une physiologie du criminel). Glaudes constate que, dans le système capitaliste, les corps sont régis par une anomie, l'anomie conjugale, l'anomie financière ou l'anomie criminelle en l'occurrence. En revanche, Florence Fix soulignera à quel point est intériorisée la nécessité d'un corps marchand ou productif et que celles et ceux qui n'y répondent pas ou plus – les vieillard.e.s surtout – deviennent des exclus de la société. Dans les deux cas, chez Balzac comme chez Mirbeau, les corps sont construits par la négative du système industriel ou capitaliste. Si les corps bourgeois, paysans et surtout ouvriers sont formés sous les contraintes du capitalisme, le corps usé n'est plus un corps en usage, et pour cette raison, il sort du circuit des échanges. Ces corps apparaissent dans la littérature en tant qu'indices d'un système capitaliste indigne.

Finalement, les figures de la négation du caractère commercial du corps appartiennent également au sujet de *corps et capital*. On peut les repérer par exemple dans le cas des grévistes formant des corps « en masse » dans *Germinal* (1885) de Zola ou dans les garçons de la rue comme Gavroche dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, dans les suicides et les attentats anarchistes, etc. Les figures du flâneur et du dandy peuvent aussi être comptées parmi ces figures anticapitalistes, tout en restant ambivalentes à cause de leurs corps aux prises avec l'industrialisation de la mode. Dans sa lecture du roman zolien *Au Bonheur des dames*, JULIA BORST montrera dans ce contexte que la masse des femmes, comparable aux étalages débordant de marchandises, est transformée en décor narratif du texte, ne représentant plus un sujet du récit mais figurant comme ornement de l'institution que constitue le grand magasin et de la logique capitaliste qu'il incarne.

L'historiographie et l'anthropologie contemporaines pratiquent une conceptualisation du corps qui n'est plus essentialiste, mais plutôt performative, bien que le lien étroit au social et la fonction critique par rapport aux relations de pouvoir soient maintenus (*cf.* Labouvie 2011 ; Mendes 2017). Iris Clever et Willemijn Ruberg par exemple résument ainsi la position d'Ivan Crozier, l'éditeur des six volumes de *A Cultural History of the Human Body* (2010) :

> Defining bodies as « performed social institutions », whose agency is constrained by « various techniques of training, practice, and sanctioning », Crozier proposes to study bodies in action and in a socio-cultural and historical context, while at the same time mediated through a variety of discourses and arrangements of power. (Clever / Ruberg 2014 : 549)

Le corps ne doit donc plus être traité comme un objet muet et inerte, mais « as an actor in history » (*ibid.* : 554). Clever et Ruberg soulignent donc, en se référant à Annemarie Mol (*cf.* Mol 2002),

> the instability and changeability of the biological body in practice, which she [Mol] calls « ontological multiplicity ». This implies we do not need to assume the body to be a stable entity, but instead Mol invites us to analyze its presence and enactments in different historical encounters […]. This might be thought of as a move to rethink the relationship between social constructionism and essentialism : we can historicize the body through the enactments of its physicality and stability in social encounters. This moves beyond the notion of the body as either a stable entity that exists outside of encounters or merely as the discursive product of those encounters. (Clever / Ruberg 2014 : 554).

Ce caractère performatif du corps et du genre (*cf.* Klein 2005) est exploré par certain.e.s auteur.e.s déjà au XIXe siècle, surtout vers sa fin. Le motif du travestissement notamment, des femmes déguisées en homme pour réussir leurs projets ou pour passer au moins inaperçues dans le monde des contraintes bourgeoises, peut être rencontré assez souvent ; ainsi PATRICK TEICHMANN interprètera le déguisement du personnage *Nanon* dans le roman éponyme (1872) de George Sand comme un moyen d'émancipation et une condition nécessaire pour le succès économique de la protagoniste, anticipant en quelque sorte les exigences des féministes au début du XXe siècle telle que Virginia Woolf. La travestie peut permettre aux personnages des romans d'agir 'comme un homme', de s'adapter aux pratiques de la raison capitaliste (vendre au plus haut prix possible, accumuler les capitaux, créer la demande par le manque, etc.), ce que font parfois aussi les prostituées dans les nouvelles de Maupassant ou les courtisanes comme Nana ou Esther Gobseck chez Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Une autre manière d'agir avec le corps traduit l'incertitude à propos du sexe biologique voire du genre socioculturel,[9] incertitude croissant au cours du siècle en relation avec l'urbanisation, comme le montre l'historienne Geertje Mak :

> First, until circa 1870 sex was considered to be a moral and social position, not an inner identity. Clothing, profession and looks determined the way sex was interpreted in public. In villages, people with an ambivalent bodily sex were often accepted, since they were a familiar part of the community. Only in problematic cases, a physical examination of the genitals was performed. In this second rationale, sex was derived from the body. (Mak 2012 : 7)

[9] Notamment l'hermaphrodite intéressait le public à l'époque. *Cf.* Clever / Ruberg 2014 : 554 ; Mak 2012 : 6.

Honoré de Balzac avait montré dans sa célèbre nouvelle *Sarrasine* (1830) que le corps de la chanteuse (qui est en réalité un castrat, donc un produit de l'ancienne capitalisation – et mutilation – des corps de jeunes hommes par l'Église) résulte d'une perception de sa manière d'agir sur scène et de sa voix. Le corps et le genre sont donc mis en scène et seulement identifiés avec le genre masculin par l'artiste Sarrasine qui cherche à combler son désir d'aimer (et d'identifier la beauté ultime). Pour la rationalité du marché, la production du vêtement et la distribution des rôles dans la société capitaliste, la binarité des sexes est une nécessité que Balzac met en question selon le commentaire de Roland Barthes :

> Il faut donc se tourner vers la symbolique de Sarrasine. Son centre apparent est le sexe. Le vêtement, matériau aimé des romanciers, n'en connaît que deux, le masculin et le féminin ; Balzac a cependant continûment besoin d'un troisième sexe, ou d'une absence de sexe ; il ne lui reste alors qu'à définir la castrature, soit comme un mélange simultané de masculin et de féminin (c'est le costume du vieillard), soit comme la succession des deux (Zambinella s'habille en femme, puis en homme). Cette distribution vestimentaire traduit bien la difficulté que le romancier éprouve à placer symboliquement le castrat dans la structure institutionnelle des sexes, qui est inéluctablement binaire. (Barthes 1970 : 899sq.)

L'instabilité du corps de Zambinella – qui est aussi le vieillard mystérieux du début de la nouvelle – n'est pas une pure illusion du personnage de Sarrasine ; elle se maintient dans le récit cadre et devient un symbole, toujours selon Barthes, de l'origine incertaine et douteuse de la fortune des capitalistes dans la Restauration :

> Zambinella a alors environ 90 ans ; témoin vieilli d'une société passée, il devient l'allégorie de la fracture radicale qui a séparé l'ancienne société de la nouvelle : […] l'histoire du castrat explique l'origine inexplicable de la fortune du banquier parisien : origine à sa manière fabuleuse, comme il convient à une époque où la fortune est sans règle et sans hérédité. (*ibid.* : 899)

Le corps instable est une allégorie de l'incertitude des temps postrévolutionnaires, mais aussi une figure de la négation du règne capitaliste sur le corps en tant que marchandise. La fabrication du genre voire du sexe désiré reflète en même temps un désir d'individualité et de liberté et le refus d'une logique capitaliste homogénéisant l'apparence et l'être des individus. Marguerite Vallette-Eymery alias Rachilde va très loin dans ce sens dans son roman *Monsieur Vénus* (1884), où la production des identifications sexuelles par le/la protagoniste est démontrée en détail par les actions des corps, les vêtements, les gestes et le discours comme l'analysera REBECCA KAEWERT dans sa contribution. Les deux amants du roman (qui a fait scandale lors de sa parution, *cf.* Reid 2010 : 66) réfutent la morale bour-

geoise en invertissant le rôle des genres à travers un code vestimentaire bouleversé et un code linguistique subversif ; leur désir vise l'union dans un seul être – au-delà de la binarité des sexes – et rappelle le célèbre mythe de l'androgyne dans *Le Banquet* de Platon :

> S'unissant « de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe », les amants vont jusqu'à échanger leurs vêtements (Jacques porte la robe, Raoule la redingote) et s'entêtent à inverser les marques sexuelles, jusqu'au vertige, afin de ne former qu'un, « l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre ». (*ibid.* : 67 ; Reid cite ici : Rachilde 1902 [1884] : 107, 134 et 215)

Cet idéal reste pourtant un rêve à l'époque de la décadence – et reste fragile même de nos jours, comme le démontre le théoricien queer Paul B. Preciado dans son célèbre discours *Je suis le monstre qui vous parle* (2019) tenu à Paris où il a critiqué le régime de différence sexuelle aspirant à normer le corps queer et à consolider l'ordre du patriarcat hétéro-colonial.

Selon Edward Said, le XIXe siècle est aussi celui de l'orientalisme (*cf.* Said 1978), 'l'orient' représentant une grande construction imaginaire pour assurer le pouvoir hégémonique européen et moderne. L'orientalisme sert aussi à canaliser les désirs et rêves refoulés par l'instrumentalisation des corps dans l'industrie et le capitalisme. D'où les corps désirables des femmes exotiques de Chateaubriand dans son *Voyage en Orient* (1811) jusqu'à *Salammbô* (1862) de Gustave Flaubert, en passant par *Le Roman de la momie* (1857) de Théophile Gautier. Ces livres orientalisants forment un marché à succès et constituent donc non seulement une partie essentielle du discours comme l'a montré Said, mais aussi un facteur important dans le système capitaliste et la presse : ce marché fut complété par des marchandises appropriées de la mode des chinoiseries jusqu'aux tapis pour le salon turc et une 'orientalisation' des mondes de consommations mise en scène, encore une fois, dans *Au Bonheur des dames* par Zola.

Le champ littéraire répondait alors – tout comme à travers les récits de voyages – d'un côté aux désirs voyeuristes et escapistes d'un lectorat désillusionné par l'industrialisation et l'économie capitaliste et, de l'autre côté, à une curiosité de faire des expériences inouïes. Pensons aux corps de débauche et de luxe oriental des fumeurs d'opium que Charles Baudelaire décrit dans *Les paradis artificiels* (1884) ou au roman orientalisant *Fortunio* de Théophile Gautier, paru en 1837 dans le journal *Le Figaro*, qui commence par une fête orgiastique.



Illustration 8 : Paul Marsan Dornac (avant 1900) : *Pierre Loti dans son salon*. Photographie. Source : domaine publique.

S'y ajoutent les nombreux récits de voyage vers l'orient, notamment ceux de Pierre Loti qui aimait s'habiller comme les 'indigènes' (*cf.* ill. 8) en croyant, de cette manière, passer inaperçu ou revivre l'expérience de l'exotique.

Nous pouvons considérer ces corps androgynes, travestis ou queers dans la perspective des *body studies* comme des « corps errants » : « errant bodies » dans le sens de George Blair qui explique le concept comme une rébellion par le corps ou une subversion stratégique des systèmes hégémoniques :

> This is a key feature to what I want to define as a type of wandering that is intentional, without specific destination, and operates for the errant body as *a means of resistance or struggle against hegemonic forms of power or cultural prescription*. In this form, being an errant body is a *praxis of cultural subversion – a rebellion in action – a mode of being which challenges codified conventions of behavior.* […] Errant bodies have become, in their own way, mobile subjects in order to transgress some imposition of dominant culture. (Blair 2018 : 4, nous soulignons)

Le concept du *corps errant* doit être pris dans un sens large et ne se réfère point uniquement aux voyageurs et voyageuses ; tout mouvement opérant une transgression dans la société peut être entendu comme une action d'un corps errant, comme Blair le précise :

> Being an errant body can be achieved through various means. […] becoming an errant body can be achieved by walking, driving, riding, or any other mode of mobility – as long as *movement and flux are the central tenets*. For errant bodies, movement becomes the constant staple of existence. […] The corporeality and materiality of errant bodies are manifested through transgression – the literal crossing of physical boundaries. The *embodied transgression* is also […] a praxis of disruption in a material and physical enactment. (*ibid.* : 4 sq., nous soulignons)

Ainsi, les corps des protagonistes dans *Monsieur Vénus* sont également des corps errants – Rebecca Kaewert parle en analysant le roman d'un « corps fluide » –, tout comme par exemple le corps de Vautrin chez Balzac qui traverse plusieurs romans et couches sociales grâce à son anomalie criminelle, comme le démontre Pierre Glaudes dans sa contribution.

Par contre, le personnage de Durtal dans le roman tardif *En Route* publié en 1895 par Joris-Karl Huysmans cherche à transgresser la matérialité du corps lui-même pour accéder à une spiritualisation qui vise l'essentiel. Sa conversion échoue pourtant, comme le montrera STEPHANIE BÉREIZIAT-LANG, car la persistance du matériel (du corps) et l'application des principes du commerce et de l'échange font que la conversion désirée ressemble plutôt à un processus repoussant de digestion. Le modèle de la transsubstantiation matérialise plutôt le spirituel que l'inverse : le corps de Durtal reste « errant », dénonçant ainsi l'illusion produite par le catholicisme de pouvoir acheter sa spiritualisation.

De même, la résistance des corps contre leur réification par le système capitaliste est un sujet souvent évoqué dans les romans du XIXe siècle. Ainsi, ANNETTE KEILHAUER argumentera dans sa contribution que le corps anarchiste dans *Les Microbes humains* (1886) de Louise Michel résiste à l'exploitation capitaliste, au désir obsessif de connaissances scientifiques et à la cruauté sadique. Dans le contexte dystopique de la société asservie par le capitalisme, décrite de manière hyperbolique dans son roman engagé, l'auteure dessine des corps excessivement exploités et maltraités qui se battent pour créer une société nouvelle. Dans cette société darwinienne où les faibles succombent, c'est la résistance corporelle qui garantit la survie aux oppressé.e.s. Nous pouvons considérer ces corps comme « errant » dans le sens large d'une pratique anti-hégémonique et libératrice.

Le corps peut également servir dans les récits du XIXe siècle comme base pour un débat politique ou prendre une fonction allégorique pour le régime politique en cours (en combinaison avec une fonction critique ou utopique par rapport au système capitaliste). En regardant la critique traditionnelle du XIXe siècle, nous pourrions penser que la relation de corps et de capital ne concerne que – d'un côté – les hommes bourgeois, blancs et riches, et – de l'autre côté – les expulsés du système : courtisanes, vieillard.e.s, délinquant.e.s, etc. Et on pourrait penser que cette question ne concerne que les sociétés européennes en train de s'industrialiser.

Pourtant, il y a également les corps des autres, autres 'de couleur', autres de culture ou de langue, aussi bien dans la réalité que dans l'imaginaire. A côté de l'exotisme et de l'escapisme déjà mentionnés, le corps de l'Autre apparaît surtout dans l'histoire du colonialisme et de l'esclavage, voire de l'abolitionnisme et les discours correspondants (*cf.* Glissant 1981 ; Girardet 2005 [1972] ; Manceron 2005 ; Blanchard et al. 2006 ; Casali / Cadet 2015 ; Febel 2017).

La relation entre corps et capital est évidente dans ce contexte : le colonialisme occidental, formant un fondement central du capitalisme moderne (*cf.* Mignolo 2007 ; Todorov 1989 ; Quijano 2010 et 2016), a provoqué tout un flux de marchandises dans le marché triangulaire ; l'exploitation des terres d'outre-mer et le travail forcé des personnes réduites en esclavage assuraient la richesse européenne. Depuis le *Code noir* (1685) jusqu'au milieu du XIXe siècle, le corps noir était considéré comme une machine à travailler, un objet ou une propriété, ce qui a transformé l'être humain racialisé en marchandise lui-même. Ce statut de la personne réduite en l'esclavage est inscrit sur le corps par le marquage au fer. Tout refus de travail, tentative de fuite, etc. est puni sur le corps également. L'inscription violente des règles de la production est réalisée par le fouet. Si la Révolution française avait aboli la traite et l'esclavage en 1794, ils furent rétablis par Napoléon en 1802. Bien que la Révolution haïtienne en 1804 soit la première libération des Noir.e.s dans les colonies, la traite des Noirs ne fut interdite qu'en 1815 et la Deuxième République n'abolira l'esclavage sur les territoires français qu'en 1848. Malgré l'abolition définitive de l'esclavage au milieu du siècle, le corps des hommes et femmes racialisés, dits 'de couleur' à l'époque, reste considéré comme un objet de curiosité pour les nouvelles sciences, la biologie, le darwinisme, la phrénologie, le racisme scientifique. Et, de l'autre côté, leur corps semble rester un corps 'fait pour la labeur', le travail physique sur les plantations où les ancien.ne.s esclaves continuaient souvent à travailler comme ouvrier.e.s mal payé.e.s (*cf.* Charlin 2010 : 45 sqq.).

La contradiction entre le *Code noir* maintenant le statut d'objet et d'esclave et le *Code civil* réglant la vie commune des personnes libres reste non résolue pendant quarante-trois ans dans les colonies (*cf.* Todorov 1989). Si d'un côté, le corps racialisé reste associé à la classe ouvrière sans possessions ni perspectives, il passe d'une exploitation (raciste) à une autre (capitaliste) ; ou alors pire : la

seconde s'ajoute à la première. De l'autre côté, nous pouvons considérer le corps de l'Autre comme la pierre de touche pour la réalisation (ou non) des valeurs républicaines. C'est la question que discutera BERTRAND MARQUER dans son article à partir de la figure de la 'femme de couleur' libre en analysant le roman *Ourika* (1823) de Claire de Duras entre autres textes. La protagoniste, jeune fille noire élevée en France et, selon tous les critères culturels, parfaitement adaptée, doit se rendre compte qu'elle ne trouvera pas de mari adéquat à cause de la couleur de sa peau. Le corps devient alors double : celui définit par la visibilité de sa couleur et celui discipliné par la culture. Dans la société postrévolutionnaire, la couleur de peau commence à jouer un plus grand rôle que le statut juridique car, comme le résume Pierre Serna :

> Depuis 1789, les modes de la reconnaissance sociale ont changé. Les formes de perception de chacun dans l'espace public ont radicalement évolué, faisant du nouveau spectacle des corps, une façon de se situer dans le monde qui sort de la Révolution. […] Le spectacle de l'égalité partagée se transforme en vision de l'inégalité essentialisée. […] Des regards sont en concurrence qui radicalisent les positions et construisent des dualismes (Blanc/Noir, Bleu/Blanc, homme/femme, Citoyen/Étranger, riche/pauvre) […] établissant *de visu* des rapports de domination. (Serna 2019 : 173sq.)

Dans des textes comme *Ourika*, le corps racialisé est, malgré son capital symbolique acquis par son éducation en France, voué à l'échec social face au préjugé de couleur naissant justement sous une forme nouvelle au début du XIXe siècle. Le désir d'égalité de l'*homo democraticus*, comme le montre Marquer, n'est pas répondu ; et si la visibilité du corps noir est la pierre de touche pour cette problématique, elle dépasse la question de la couleur de peau et touche celle de l'inégalité, voire de l'impuissance sociale dans le système capitaliste.

Nous retrouverons le corps sous la fonction d'allégorie politique dans les contributions de Julia Brühne, Teresa Cordero Villar et Fabian Scharf dans ce volume, mais sous des signes et à des moments bien différents du siècle. L'analyse que fait JULIA BRÜHNE des *Illusions perdues,* et notamment du premier roman *Les deux poètes* (1837) d'Honoré de Balzac, révèle que l'ambiguïté du corps politique – qu'il s'agisse du souverain monarchique dans l'Ancien Régime ou du peuple incarné dans le roman de Balzac par le personnage de Lucien – persiste dans la société postrévolutionnaire. La nouvelle République française est confrontée à la tâche de s'inventer comme un nouveau collectif politique et la notion du 'corps de la nation' y joue un rôle important. Presque un demi-siècle plus tard, en 1875,

Joris-Karl Huysmans publie son premier roman, *Marthe, histoire d'une fille* (1875), un récit qui raconte au niveau du sens littéral l'histoire de Marthe qui s'adonne à la prostitution pour des raisons économiques. Le sens allégorique de l'histoire renvoie – comme le démontrera TERESA CORDERO VILLAR – à l'état de la société au début de la Troisième République, aux incertitudes politiques et aux sentiments d'impuissance. Maints personnages dans les romans du XIXe siècle forment un corps politique et un corps allégorique du système républicain et de la société capitaliste qui se développent main dans la main. Vers la fin du siècle, l'allégorie prend de plus en plus de puissance critique face au système capitaliste et prend des apparences utopiques. Ainsi, dans l'œuvre tardive d'Émile Zola, la description des corps change en parallèle avec l'apparition d'une utopie fouriériste de la société, comme le démontrera FABIAN SCHARF dans son article. Marianne, la femme idéale dans *Fécondité* (1899), premier roman des *Quatre Évangiles*, peut être considérée comme la porteuse de l'utopisme zolien. Le corps idéal de la femme est désormais celui de la mère et non plus celui de la vierge. La femme devient la compagne politique de l'homme et n'est plus réduite à l'objet désiré ; ainsi elle se défait de sa valeur marchandise et laisse les contraintes du système capitaliste derrière elle.

En outre, avec les nouvelles biotechnologies au XXIe siècle, la production artificielle et la capitalisation des corps humains sont de plus en plus critiquées. Le débat sur le bio-capitalisme a été stimulé par le fait que l'OCDE a élaboré une stratégie pour l'avenir sous le titre de « bioéconomie », dans laquelle les biotechnologies doivent être le moteur central d'une poussée de croissance économique, de sorte que la question de savoir ce qui est entendu par bioéconomie ou bio-capitalisme gagne de l'importance (*cf.* Sunder-Rajan 2009). Alors que l'OCDE s'intéresse à l'accumulation de capital basée sur les biotechnologies et la biomédecine, des analyses sociologiques plus critiques questionnent les liens entre les processus de valorisation capitaliste et les changements de modes de vie, de pratiques corporelles et de symbolisations du corps (*cf.* Lettow 2011 et 2012 ; Gehring 2006). Dans cette perspective, la confusion du capitalisme et de la biopolitique, dont on retrouve les fondements au XIXe siècle, est vivement discutée. Il y a bien des voix critiques qui disent que la production des corps dans tous les domaines de la société et de la nature (robots, automates, modelage des corps selon les modes, régimes exagérés, prothétique, chirurgie esthétique, etc.) doit être freinée.

Dans les romans du XIXe siècle, nous rencontrons déjà les méfaits de la production artificielle des corps humains ; la plupart de ces automates se révèlent être des monstres, leurs inventeurs sont souvent caractérisés par un orgueil et une hybris démesurés. Pensons par exemple à la célèbre créature du docteur Frankenstein chez Mary Shelley (*Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818)[10] ou à la nouvelle intitulée *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, publiée en 1837. L'amante androïde est un thème qui inspire plusieurs auteur.e.s du XIXe siècle. Mais, à la différence du mythe classique de Pygmalion, le thème est traité dans une ambiance beaucoup plus sombre et pessimiste ; on peut parler des « andréides fatales » (*cf.* Heudin 2008 : 122 sq.). Dans le genre de la littérature fantastique naissante, sous l'influence des contes de E.T.A. Hoffmann et de sa nouvelle *Le marchand de Sable* (*Der Sandmann*, 1816), la rencontre avec une androïde mène souvent à la folie ou à la mort.

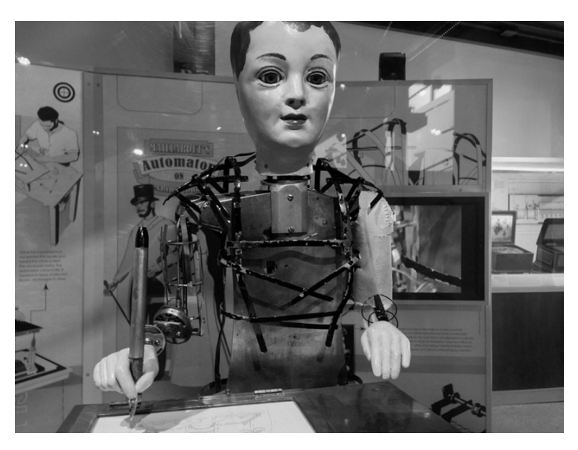


Illustration 9 : Henri Maillardet (1800) : *Automaton* (« *The Draughtsman-Writer* »). Philadelphia : Franklin Institute. Source : Wikimedia Commons.

La production d'un corps-automate est décrite comme une idée que Sigmund Freud qualifia de « unheimlich » (*cf.* Freud 1919), d'une inquiétante étrangeté ; ainsi, ce produit industriel, dans le cas des mannequins par exemple, exprime l'angoisse du siècle – *das Unheimliche* – face à l'ubiquité des technologies. Dans le cas de l'*automaton*, une automate écrivant, construite par Henri Maillardet à Londres en 1800 déjà (*cf.* ill. 9), cette angoisse est aussi celle des écrivain.e.s.

[10] Le texte circulait tôt en France ; la première traduction de Jules Saladin date de 1821 déjà.

Manfred Tietzel identifie deux conjonctures du thème de l'homme artificiel au XIXe siècle : on trouve l'image de l'androïde « parfaite », à confondre avec les humains, au tournant du XVIIIe au XIXe siècle ; et on la retrouve dans le dernier tiers du XIXe siècle, « à l'apogée des explications positivistes, mécanistes et de la prise de possession du monde » (Tietzel 1984 : 49sq.). Dans cette deuxième phase, à savoir pendant la Deuxième révolution industrielle, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam traite le sujet de la production d'une femme artificielle dans son roman *L'Ève Future* (1886).[11] Il s'agit donc de remplacer un être humain par une machine animée. Ce roman raconte comment l'ingénieur américain Edison fabrique une androïde physiquement semblable au modèle humain, mais spirituellement bien supérieure. Villiers donne une description longue et technique de l'androïde utilisant de nombreux termes scientifiques dont l'auteur lui-même revendique la non-exactitude pour exécuter une critique ironique du progrès où se mêlent le rejet et la fascination de l'auteur pour les machines et l'électricité comme une nouvelle force de la nature maîtrisée par l'homme vers la fin du XIXe siècle (*cf.* Beltran / Carré 2000). Le désir de remplacer l'être humain (déficitaire, certes) par une machine est réfuté chez Villiers car l'Ève future est détruite par un orage lors de son retour en Europe en bateau ; l'orage et l'éclair fatal symbolisent la colère divine, mais aussi les dangers de l'électricité (naturelle). Le roman reste ambivalent sur la question de produire des corps humains ; la réception n'y voit pas toujours l'aspect critique, par contre, il est considéré comme l'un des premiers romans de science-fiction où l'utopie technique figure au premier plan (*cf.* Lathers 1996 ; Alkon 2002 ; Bréan 2012 : 50sq.).

Si l'industrialisation et le capitalisme produisent dans cette fin de siècle, grâce aux découvertes scientifiques et aux inventions technologiques, des machines et objets nouveaux facilitant le travail et accélérant la production (souvent aux dépens des ouvrier.e.s de type ancien), les voix sceptiques ne sont pas moins nombreuses. Et ce ne sont pas seulement l'électricité et le chemin de fer qui sont remis en question – tous les deux pour menacer ou altérer les sensations physiques et même causer pire : l'illumination électrique permanente dans les villes semble surstimuler

---

[11] Le roman était largement connu à l'époque ; sous le titre *L'Ève nouvelle*, il est publié en feuilleton dans *Le Gaulois* entre le 4 et le 18 septembre 1880 et également, entre le 14 décembre 1880 et le 4 février 1881, dans *L'Étoile française*. Il s'agit d'une publication partielle, en particulier de la première partie ; le roman paraît dans sa totalité en 1886 sous le titre *L'Ève future*.

la vision et les nerfs ; la vitesse des trains semblait également attaquer les corps et les nerfs des voyageurs.[12] Les acquis de la chimie permettaient de reproduire ou de simuler des produits naturels ou les dépasser en valeur nutritive – notamment la production de la gélatine au début du siècle et les multiples essais et analyses de Lavoisier à Liebig autour de la production d'un bouillon concentré et nourrissant à partir d'os bovins (*cf.* This 2010). La commercialisation du bouillon de viande et de légumes, sous forme déshydratée, basée sur un processus industriel, prend alors de grandes proportions.

Les romanciers restent sceptiques sur la substitution des aliments naturels par des produits industriels, tout comme sur le remplacement des êtres humains par les androïdes. Villiers de l'Isle-Adam conçoit dans son conte « L'amour du naturel », paru dans les *Nouveaux contes cruels* en 1888, un monde complètement artificiel et indistinguable de la nature ou de la réalité. Il s'agit d'une réécriture satirique de l'idylle de Daphnis et Chloé. Le chef de l'État, M. C**, rencontre, lors d'une promenade, le couple, en occurrence des enfants en tenue de deuil,[13] dans une cabane au milieu d'une foret ; il y admire la nature, mais tout aliment se révèle sorti d'une production industrielle :

> — Ah ! le Naturel ! ... soupira Daphnis, avec un profond soupir : c'est à son intention que nous sommes ici ! Nous le cherchons, d'un cœur sans détours ; mais − en vain !
> M. C** les regarda :
> — Comment, comment, mes jeunes amis ? Mais, il vous environne ! il vous enveloppe, ici, le Naturel, de toutes ses joies pures, de tous ses produits agrestes ! … Tenez, − l'excellent lait ! les fraîches tartines !
> — Ah ! dit Chloë, cela, c'est vrai, bel étranger ; le lait, on peut le boire : car il est fait, je crois, avec d'excellente cervelle de mouton.
> — Quant aux tartines, murmura Daphnis, pour ce qui est du pain, vous savez, avec les levures nouvelles, on n'est jamais sûr… mais quant au beurre, j'avoue qu'il m'a paru d'une margarine intéressante. Si vous préfériez, toutefois, le fromage, en voici un de confiance, où le suif et la craie n'entrent que pour un tiers à peine ; − il est d'invention nouvelle. (Villiers 1888 : 109sq.)

12 L'Académie des Sciences parisienne écrivit que le mouvement rapide des voyageurs pouvait provoquer une maladie cérébrale, le « délire furiosum » ; les chemins de fer fatigueraient la vue, causeraient des avortements et des troubles nerveux (*cf.* Figuier 1863 ; Harrington 2000).

13 L'idylle classique de *Daphnis et Chloé*, telle que Longus le raconte dans son roman datant du IIe ou IIIe siècle, finit par le bonheur du couple réalisé seulement au moment de leur vieillesse. A partir de deux traductions nouvelles (*cf.* Longus 1800 et 1825), le thème était bien connu au XIXe siècle après avoir été le modèle pour maintes poésies bucoliques aux siècles antérieurs. Derrière son apparence simple d'histoire d'amour, le roman amène une réflexion importante sur les rapports entre la nature et la culture – une réflexion que Villiers prolonge dans sa satire tout en ironisant également le genre de la pastorale.

La production industrielle est internationale et engendre des gains considérables, comme les deux enfants l'assurent en louant les œufs et le café :

> Voulez-vous deux œufs au miroir ? […] Ils proviennent de l'exportation, vous savez ? de ces trois millions d'œufs artificiels que l'Amérique nous expédie par jour ; on les trempe dans une eau acidulée qui fait la coque : c'est instantané. Croyez-moi, goûtez-y. Nous prendrons le café après. Il est excellent ! c'est de cette fausse-chicorée premier choix dont la vente annuelle, rien qu'à Paris, s'élève, d'après les totaux officiels, à dix-huit millions de francs. (*ibid.* : 111sq.)

Des aliments « mythologiques », pour le dire avec Roland Barthes (*cf.* 1957), comme le café ou le vin, et puis toute la nature physique des arbres jusqu'aux montagnes, de la mer jusqu'aux étoiles, s'avèrent être factices ou pourris par l'industrie, par les traces et le bruit du chemin de fer, l'éclairage électrique la nuit, le câble d'outre-mer dans les océans, etc. La nature même n'est plus naturelle comme l'affirment Daphnis et Chloé ; partout le capitalisme et l'industrialisation ont fait disparaître les corps naturels et les ont remplacés par des substituts, produits à la mode certes, assurant de meilleurs bénéfices. Le progrès a transformé définitivement les conditions de la société et les bases de la vie ; la nature a disparu et, pour la retrouver, il faut être un riche capitaliste. Ainsi, le conte se termine sur la constatation que jouir de la nature est devenu, à l'époque capitaliste, un véritable luxe :

> L'honorable président […] ne pouvait s'empêcher de reconnaître […] qu'au fond, l'amour des choses *trop* naturelles n'est plus qu'une sorte de rêve des moins réalisables, […] et que DAPHNIS et CHLOË pour se nourrir, enfin, de *vrai* lait, de *vrai* pain, de *vrai* beurre, de *vrai* fromage, de *vrai* vin, dans de *vrais* bois, sous un *vrai* ciel [...] auraient dû commencer par mettre leur dite chaumière sur un pied d'environ vingt-cinq mille livres de rente, − attendu que le premier des bienfaits dont nous soyons, positivement, redevables à la Science, est d'avoir placé les choses simples essentielles et « naturelles » de la vie HORS DE LA PORTÉE DES PAUVRES. (*ibid.* : 130)

Le discours darwiniste aussi bien que la satire de la nature et des corps industrialisés, la condition financière pour avoir accès à la nature (on croirait lire une publicité d'agence de voyages de nos jours…) et la chosification des corps des ouvrier.e.s et des corps-marchandise des classes inférieures – tout cela dessine un monde où il ne semble plus y avoir de différence fondamentale entre les êtres humains et les autres corps physiques, les animaux, les objets.

Une telle description du monde moderne s'annonce dès le début du siècle. L'analogie des « Espèces Sociales » et des « Espèces Animales » proposée par Honoré de Balzac dans la préface de 1842 au projet de la *Comédie Humaine* est le point de départ de DAGMAR STÖFERLE pour montrer que cette présumée analogie

sociologique régit aussi le conte *Une passion dans le désert* (1830), où la figure de la panthère représente une femme fatale. Pour le narrateur balzacien, les passions sont un domaine partagé entre les espèces, un domaine aussi bien humain qu'animal.

Ce récit se déroule dans le désert égyptien pendant la campagne de Napoléon et s'inscrit ainsi également dans le contexte orientaliste de l'époque. Oscillant entre animalité et femme exotique, la panthère répond aux désirs et angoisses refoulés de la société de la Restauration, comme Pierre Glaudes le résume (*cf.* Glaudes 2014), et propose ainsi une figure qui se vend bien aux lecteurs et lectrices de l'époque. Le sujet du conte *Une passion dans le désert* fut fourni à Balzac par son ami Victor Ratier auquel l'histoire aurait été contée par le dompteur Martin, propriétaire d'une célèbre ménagerie installée à Paris à la fin de l'année 1829. Le récit est publié le 24 décembre 1830 dans la *Revue de Paris*, qui venait d'être fondée et avait demandé, pour gagner un plus grand lectorat, une contribution au jeune auteur à la mode Honoré de Balzac, que le succès de la *Physiologie du mariage* avait rendu connu récemment. S'agit-il alors d'un écrit publicitaire ou d'une réflexion philosophique ? Glaudes nous fournit une piste pour répondre à cette question :

> La nouvelle que d'aucuns trouvaient inconvenante énonce, en vérité, une leçon assez amère sur l'impasse de la modernité : il est vain de prétendre combler son désir d'infini dans une société où la valeur suprême, qu'on l'appelle « or » ou « plaisir », tragiquement confondue avec le billet de mille francs, est devenue un mirage bien plus redoutable que le désert des fauves [… L']aventure suprême semble impossible dans le Paris moderne, si ce n'est en littérature : dégradé par la marchandisation universelle et contaminé par les passions prosaïques – faire fortune, parvenir dans le monde, explorer la dimension mécanique du sexe –, ce plaisir fondamental a fait place à la foule des plaisirs relatifs ou accessoires, dont les contemporains doivent se satisfaire, faute de mieux. (*ibid.* : 348, et note 32)

On pourrait croire à une certaine ironie du marché du livre : une histoire qui raconte le rêve d'une évasion face à l'industrialisation et à la capitalisation omniprésentes, et qui marque les limites de la capitalisation des corps telle que le XIXe siècle l'imaginait, fait une entrée quasi triomphale dans une nouvelle revue de presse (dont l'ascension imparable est sans doute un résultat de la capitalisation des média), assure la renommée de l'écrivain se professionnalisant au XIXe siècle, et puis s'installe sur le marché du livre, telle une marchandise republiée sous différentes formes : au tome XVI des *Études philosophiques* et ensuite dans les *Scènes de la vie militaire* au tome VIII de *La Comédie humaine*.

Ainsi, le XIXe siècle voit non seulement circuler et capitaliser les corps humains sous bien de formes, mais aussi les livres, l'écriture, la matérialité des corpus littéraires ; et, avec eux, circulent le motif des corps humains saisis et endommagés par le progrès économique et technologique ou alors celui des corps résistant au capitalisme omniprésent, tout en créant l'imaginaire moderne du corps comme capital qui a sans aucun doute encore un impact sur notre présent.

Bibliographie

ADLER, LAURE (2011) : *Les maisons closes : 1830-1930*. Paris : Fayard / Pluriel.

— (2013) : *La Vie quotidienne dans les maisons closes*. Paris : Fayard.

AHMED, SARA (2014 [2004]) : *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

— (2006) : *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*. Durham / Londres : Duke University Press.

ALKEMEYER, THOMAS (2021) : « Die Körper der (kulturellen) Bildung. Theoretisch-methodische Perspektiven und ihre Körperkonzepte ». Dans : Eger, Nana / Klinge, Antje (éds.) : *Wie viel Körper braucht die kulturelle Bildung ?* Munich : kopaed, 19-34.

— / SCHMIDT, THOMAS (2003) : « Habitus und Selbst. Zur Irritation der körperlichen Hexis in der populären Kultur ». Dans : *id.* / Boschert, Bernard / Schmidt, Robert / Gebauer, Gunter (éds.) : *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur.* Constance : UVK, 77-102.

ALKON, PAUL K. (2002) : « 3. France : Technophilia ». Dans : *id.* : *Science Fiction Before 1900. Imagination Discovers Technology*. Londres / New York : Routledge, 56-100.

ANONYME (2022) : « Haut-de-forme : de la grandeur du chapeau de soie à sa décadence. (D'après « Le Petit Journal illustré », paru en 1929) ». Dans : *La France pittoresque*, 4 juillet 2022, [en ligne] france-pittoresque.com/spip.php?article12632, consulté le 8 août 2023.

ANTUNES SIMOES, LISE (2020) : « L'évolution du corset au XIXème (et ce qu'en pensent les hommes) », [en ligne] liseantunessimoes.com/evolution-du-corset-au-xixeme-et-ce-que-pensent-les-hommes/, consulté le 8 août 2023.

BAELEN, JEAN (1972) : *La vie de Flora Tristan. Socialisme et féminisme au XIXe siècle*. Paris : Seuil.

BALZAC, HONORÉ DE (1989 [1837 / 1835]) : *La Maison Nucingen* ; *Melmoth réconcilié*. Paris : Gallimard.

— (1869-1876 [1838-1855]) : *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris : Michel Lévy.

BARTHES, ROLAND (1957) : *Mythologies*. Paris : Seuil.

— (1970) : « Masculin, féminin, neutre ». Dans : Lévi-Strauss, Claude / Pouillon, Jean / Maranda, Pierre (éds.) : *Échanges et communications, II : Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire*. Berlin / Boston : De Gruyter, 893-907, doi.org/10.1515/9783111698281.

BARTKY, SANDRA LEE (1998) : « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power ». Dans : Weitz, Rose (éd.): *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*. Oxford : Oxford University Press, 25-45.

BAUER-FUNKE, CERSTIN / FEBEL, GISELA (éds.) (2005) : *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*. Berlin : Weidler.

BELL, DAVID F. (1988) : *Models of Power : Politics and Economics in Zola's* Rougon-Macquart. Lincoln : University of Nebraska Press.

BELTRAN, ALAIN / CARRÉ, PATRICE (2000) : « Une fin de siècle électrique ». Dans : *Les cahiers de médiologie* 10, 2, 90-101.

BLACKMAN, LISA (2021 [2008]) : *The Body : The Key Concepts*. Londres / New York : Routledge.

BLAIR, GREGORY (2018) : *Errant Bodies, Mobility, and Political Resistance.* Cham / Londres : Springer / Palgrave Macmillan.

BLANCHARD, PASCAL / BANCEL, NICOLAS / VERGÈS, FRANÇOISE (2006) : *La République coloniale*. Paris : Fayard.

BOLTANSKI, LUC (1976) : « Die soziale Verwendung des Körpers ». Dans : Kamper, Dietmar / Rittner, Volker (éds.) : *Zur Geschichte des Körpers*. *Perspektiven der Anthropologie.* Munich : Hanser, 138-183.

BOURDIEU, PIERRE (1977) : « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 14, novembre, dossier : Présentation et représentation du corps, 51-54, doi.org/10.3406/arss.1977.2554.

— (1979a) : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

— (1979b) : « Les trois états du capital culturel ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 30, novembre, 3-6, [en ligne] persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654, consulté le 29 juin 2021.

— (1980) : *Le sens pratique*. Paris : Minuit.

— (1985) : « Effet de champ et effet de corps ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 59, septembre, 73, [en ligne] persee.fr/doc/arss_0335-5322_1985_num_59_1_2272, consulté le 29 juin 2021.

BOWLBY, RACHEL (2010 [1985]) : *Just Looking : Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. Abingdon : Routledge, doi.org/10.4324/9780203855720.

BRÉAN, SIMON (2012) : *La Science-Fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature.* Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne.

BUTLER, JUDITH (1993) : *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of* « *Sex* ». Londres : Routledge.

CADÈNE, NICOLE (2021) : « Une féministe de papier ? Astié de Valsayre, des feux de l'actualité au temps de l'histoire ». Dans : Chaarani Lesourd, Elsa / Denooz, Laurence / Thiéblemont-Dollet, Sylvie (éds.) : *Pleins feux sur les femmes (in)visibles*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 319-332.

CASALI, DIMITRI / CADET, NICOLAS (2015) : *L'Empire colonial français*. Paris : Gründ.

CHARLIN, FRÉDÉRIC (2010) : « La condition juridique de l'esclave sous la Monarchie de Juillet ». Dans : *Droits : Revue française de théorie juridique* 52, 45-74.

CHRISTIN, OLIVIER (2008) : « Der Habitus und die Sprache des Kunstwerkes ». Dans : Bismarck, Beatrice von / Kaufmann, Therese / Wuggenig, Ulf (éds.) : *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Vienne : Turia & Kant, 277-288.

CLEVER, IRIS / RUBERG, WILLEMIJN (2014) : « Beyond Cultural History ? The Material Turn, Praxiography, and Body History ». Dans : *Humanities* 3, 4, 546-566, doi.org/10.3390/h3040546.

COELSCH-FOISNER, SABINE / FERNÁNDEZ MORALES, MARTA (éds.) (2009) : *The Human Body in Contemporary Literatures in English*. Francfort-sur-le-Main : Peter Lang.

COLLECTIF (2021) : *Bleu de travail : du vêtement protecteur au symbole mythique.* Roubaix : Le Non-Lieu.

CORBIN, ALAIN (éd.) (2005) : *Histoire du corps*. 3 vols., t. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil.

— (2015) : *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*. Paris : Flammarion.

CROZIER, IVAN (2010) : « Introduction. Bodies in History – The Task of the Historian ». Dans : *id.* (éd.) : *A Cultural History of the Human Body.* 6 vols., Oxford / New York : Berg, t. 6, 1-22.

DEMELLO, MARGO (2014) : *Body Studies : An Introduction*. Londres : Routledge.

DUMAS (FILS), ALEXANDRE (1943 [1848]) : *La Dame aux camélias* [1848]. Paris : Éditions Balzac.

ENTWISTLE, JOANNE (2000): *The Fashioned Body : Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge : Polity Press.

ÉRIBON, DIDIER (2013) : *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*. Paris : Fayard.

ERNOT, ISABELLE (2011) : « Voyageuses occidentales et impérialisme : l'Orient à la croisée des représentations (XIXe siècle) ». Dans : *Genre & Histoire* 8, doi.org/10.4000/genrehistoire.1272.

EVE, PROSPER (2013) : *Le corps des esclaves de l'île Bourbon. Histoire d'une reconquête.* Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne.

FAUSTO-STERLING, ANNE (2000) : Sexing the Body : Gender Politics and the Construction of Sexuality. New York : Basic Books.

FEBEL, GISELA / BAUER-FUNKE, CERSTIN (éds.) (2004) : *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen : Wallstein.

— (2017) : « Kolonialgeschichte und ihre Folgen im Überblick. Frankreich ». Dans : Göttsche, Dirk / Dunker, Axel / Dürbeck, Gabriele (éds.) : *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart : Metzler, 403-406.

FIGUIER, LOUIS (1863) : « L'hygiène et les chemins de fer ». Dans : *L'Année scientifique et industrielle.* Paris : Hachette, 389-396.

FLAUBERT, GUSTAVE (1910 [1857]) : *Madame Bovary. Mœurs de province.* Paris : Louis Conard.

FLIGUÉ, ERWAN DE (2017) : *Une histoire du mannequin de vitrine / The Mannequin : A History : Stockman.* Paris : Flammarion.

FOUCAULT, MICHEL (1963) : *Naissance de la clinique*. Paris : PUF.

— (1975) : *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* Paris : Gallimard.

— (2004) : *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard / Seuil.

FRASER, NANCY (2013) : « Between Marketization and Social Protection ». Dans : *id. : Fortunes of Feminism : From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Londres : Verso, 227-242.

FREUD, SIGMUND (1919) : « Das Unheimliche ». Dans : *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, 297-324.

GAUGUIN, PAUL (1974) : *Oviri : écrits d'un sauvage. Choisis et présentés par Daniel Guérin*. Paris : Gallimard.

GEHRING, PETRA (2006) : *Was ist Biomacht? Vom zweifelhaften Mehrwert des Lebens*. Francfort-sur-le-Main : Campus.

GERLSBECK, SILVIA / DEXL, CARMEN (éds) (2022) : *The Male Body in Representation : Returning to Matter*. Cham : Palgrave Macmillan.

GIRARDET, RAOUL (2005 [1972]) : *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*. Paris : Fayard.

GLAUDES, PIERRE (2003) : *La peau de chagrin de Balzac*. Paris : Gallimard.

— (2014) : « *Une passion dans le désert*. Conte scabreux ou conte philosophique : l'éclairage de l'intertexte ». Dans : *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 114, 2, 335-348, [en ligne] jstor.org/stable/24721922, consulté le 17 août 2023.

GLISSANT, ÉDOUARD (1981) : *Le Discours antillais*. Paris : Seuil.

GOMART, HÉLÈNE (2004) : *Les Opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et Zola*. Paris : Champion.

GRECO, MONICA / FRASER, MARIAM (2005) : *The Body : A Reader*. Londres : Routledge.

GREENBLATT, STEPHEN (1980) : *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*. Chicago : University of Chicago Press.

GUGUTZER, ROBERT (2004) : *Soziologie des Körpers.* Bielefeld : transcript.

— (2006) : *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports.* Bielefeld : transcript.

— / KLEIN, GABRIELE / MEUSER, MICHAEL (éds.) (2017) : *Handbuch Körpersoziologie.* Vol. 1 : *Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Vol. 2 : *Forschungsfelder und Methodische Zugänge*. Wiesbaden : Springer.

HARAWAY, DONNA (2017) : *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hambourg : Argument-Verlag.

HARRINGTON, RALPH (2000) : « The Railway Journey and the Neuroses of Modernity ». Dans : Wrigley, Richard / Revill, George (éds.) : *Pathology of Travels.* Amsterdam : Rodopi, 229-259.

HARROW, SUSAN (2010): *Zola, the Body Modern : Pressures and Prospects of Representation*. Londres : Legenda.

HENKE, JENNIFER (2017) : « 'Ava's Body is a Good One': (Dis)Embodiment in *Ex Machina* ». Dans : *American British and Canadian Studies* 29, 1, 126-146, doi.org/10.1515/abcsj-2017-0022.

HEUDIN, JEAN-CLAUDE (2008) : *Les Créatures artificielles : Des automates aux mondes virtuels.* Paris : Odile Jacob.

HILLMAN, DAVID / MAUDE, ULRIKA (éds.) (2015) : *The Body in Literature*. New York : Cambridge University Press.

HOWSON, ALEXANDRA (2013 [2004]) : *The Body in Society : An Introduction*. Cambridge / Malden : Polity Press.

HUYSMANS, JORIS-KARL (1996 [1895]) : *En Route*. Édité par Dominique Millet. Paris : Gallimard.

JÄGER, ULLE (2004) : *Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung.* Francfort-sur-le-Main : Ulrike Helmer Verlag.

JAJSZCZOK, JUSTYNA / MUSIAL, ALEKSANDRA (éds.) (2019a): *The Body in History, Culture, and the Arts*. New York : Routledge, doi.org/10.4324/9780429264399.

— (2019b) : « Introduction – "The Past Is Written on My Body" : Bodies and History ». Dans : *id.* (éds.) : *The Body in History, Culture, and the Arts*. New York : Routledge, 1-8, doi.org/10.4324/9780429264399.

JURT, JOSEPH (2003) : « Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu ». Dans : *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 10, dossier : *Habitus I*, 5-16, [en ligne] lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_03/jurt.pdf, consulté le 4 août 2023.

KLEIN, GABRIELE (2005) : « Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen ». Dans : Schroer, Markus (éd.) : *Soziologie des Körpers*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 73-91.

KRAIS, BEATE / GEBAUER, GUNTER (2002) : *Habitus*. Bielefeld : transcript.

LABOUVIE, EVA (2011) : « Leiblichkeit und Emotionalität : Zur Kulturwissenschaft des Körpers und der Gefühle ». Dans : Jäger, Friedrich / Rüsen, Jörn (éds.) : *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Vol. 3 : *Themen und Tendenzen*. Stuttgart / Weimar : Metzler, 79-91.

LAPEYRE, FRANÇOISE (2007) : *Le Roman des voyageuses françaises (1800-1900).* Paris : Payot.

— (2009) : *Quand les voyageuses découvraient l'esclavage*. Paris : Payot.

LATHERS, MARIE (1996) : *The Aesthetics of Artifice : Villiers's* L'Eve Future. Michigan : North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

LENGER, ALEXANDER / SCHNEICKERT, CHRISTIAN / SCHUMACHER, FLORIAN (éds.) (2013) : *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*. Wiesbaden : Springer VS.

LETTOW, SUSANNE (2011) : *Biophilosophien. Wissenschaft, Technologie und Geschlecht im philosophischen Diskurs der Gegenwart*. Francfort-sur-le-Main : Campus.

— (éd.) (2012) : *Bioökonomie. Die Lebenswissenschaften und die Bewirtschaftung der Körper*. Bielefeld : transcript.

— (2015) : « Biokapitalismus und die Inwertsetzung der Körper. Perspektiven der Kritik ». Dans : *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 178, 33-49, doi.org/10.32387/prokla.v45i178.227.

LONGUS (1800) : *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé.* Traduites du grec de Longus par Amyot. Paris : P. Didot l'Aîné.

— (1825) : *Les Pastorales de Longus*. Traduites par Paul-Louis Courier. Paris : J. S. Merlin.

LUHMANN, NIKLAS (1982) : *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

MAK, GEERTJE (2012) : *Doubting Sex : Inscriptions, Bodies and Selves in Nineteenth-Century Hermaphrodite Case Histories*. Manchester : Manchester University Press.

MANCERON, GILLES (2005) : *Marianne et les colonies. Une introduction à l'histoire coloniale de la France*. Paris : La Découverte.

MANGHEM, ANDREW / DANIEL, LEA (éds.) (2018) : *The Male Body in Medicine and Literature*. Liverpool : Liverpool University Press.

MARQUER, BERTRAND (2020) : *« Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es » : Fictions identitaires, fictions alimentaires*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

MAUPASSANT, GUY DE (1910 [1885]) : *Bel-ami*. Paris : Louis Conard.

MCLAUGHLIN, BECKY R. / DAFFRON, ÉRIC (éds.) (2021) : *The Body in Theory : Essays After Lacan and Foucault.* Jefferson : McFarland & Co.

MENDES, KAITLYNN (éd.) (2017) : *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols., Londres : Routledge, vol I : *Body Counts.*

MIGNOLO, WALTER D. (2007) : « DELINKING : The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality ». Dans : *Cultural Studies* 21, 2-3, 449-514, doi.org/10.1080/09502380601162647.

MOL, ANNEMARIE (2002) : *The Body Multiple : Ontology in Medical Practice*. Durham : Duke University Press.

NECKEL, SIGHARD (1991) : *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Francfort-sur-le-Main : Campus.

NESSELHAUF, JONAS (2019) : « Der Körper ist zurück ». Dans : *literaturkritik.de*, s. p., [en ligne] literaturkritik.de/id/20196, consulté le 28 juin 2021.

PARENT-DUCHÂTELET, ALEXANDRE (2008 [1836]) : *La Prostitution à Paris au XIXe siècle.* Paris : Seuil.

PÉRAUD, ALEXANDRE (2012) : *Le Crédit dans la poétique balzacienne*. Paris : Classiques Garnier.

— (2013) : *La Comédie (in)humaine de l'argent*. Lormont : Édition Le bord de l'eau.

PRECIADO, PAUL B. (2020) : *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris : Grasset & Fasquelle.

QUIJANO, ANÍBAL (2010) : « Die Paradoxien der eurozentrierten kolonialen Moderne ». Dans : *Prokla – Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 40 (1), 158, 29-47.

— (2016) : « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina ». Dans : Lander, Edgardo (éd.) : *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires : CLASCO, 201-246.

RACHILDE (1902 [1884]) : *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès. Paris : Librairie Française.

REFFAIT, CHRISTOPHE (2007) : *La Bourse dans le roman du second XIXe siècle : discours romanesque et imaginaire social de la spéculation*. Paris : Champion.

REID, MARTINE (2010) : « Le Roman de Rachilde ». Dans : *Revue de la BNF* 34, 65-74, doi.org/10.3917/rbnf.034.0065.

RICHARDSON, NIALL / LOCKS, ADAM (éds.) (2014) : *Body Studies : The Basics.* Londres : Routledge, doi.org/10.4324/9781315777153.

ROCAMORA, AGNÈS / SMELIK, ANNEKE (éds.) (2016) : *Thinking Through Fashion : A Guide to Key Theorists*. Londres / New York : Bloomsbury, doi.org/10.5040/9780755694785.

SAID, EDWARD W. (1978) : *Orientalism.* New York : Pantheon.

SCHROER, MARKUS (éd.) (2005) : *Soziologie des Körpers*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

SERNA, PIERRE (2019) : « Tenir les Noirs à l'œil. Hypothèse pour une 'iconoirlogie' ». Dans : *Annales historiques de la Révolution française* 395, 171-191.

SOUVESTRE, ÉMILE (1859) : *L'Homme et l'argent.* Paris : Charpentier.

SPANDRI, FRANCESCO (éd.) (2014) : *La Littérature au prisme de l'économie : Argent et roman en France au XIX*e *siècle*. Paris : Classiques Garnier.

STEELE, VALERIE (2001) : *The Corset : A Cultural History*. Yale : Yale University Press.

SUNDER RAJAN, KAUSHIK (2009) : *Biokapitalismus : Werte im postgenomischen Zeitalter*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

THIS, HERVÉ (2010) : « La science et la technologie de l'alimentation vues par la chimie du bouillon ». Dans : Dinh-Audouin, Minh-Thu / Jacquesy, Rose Agnès / Olivier, Danièle / Rigny, Paul (éds.) : *La chimie et l'alimentation*. Paris : EDP Sciences, 203-216, [en ligne] mediachimie.org/sites/default/files/chimie_alimentation_203_0.pdf, consulté le 14 août 2023.

TIETZEL, MANFRED (1984) : « L'homme machine : Künstliche Menschen in Philosophie, Mechanik und Literatur, betrachtet aus der Sicht der Wissenschaftstheorie ». Dans : *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie / Journal for General Philosophy of Science* 15, 1, 34-71, [en ligne] jstor.org/stable/2517066, consulté le 14 août 2023.

TODOROV, TZVETAN (1989) : *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.

TREIBER, ANGELA / WENRICH, REINER (2020) : *Körperkreativitäten : Gesellschaftliche Aushandlungen mit dem menschlichen Körper*. Bielefeld : transcript.

TRISTAN, FLORA (1837) : *Pérégrinations d'une paria (1833-1834).* 2 vols. Paris : Arthus Bertrand.

TURNER, BRYAN S. (éd.) (2012) : *Routledge Handbook of Body Studies*. Abingdon / New York : Routledge.

UECKMANN, NATASCHA (2001 / 2020) : *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französischer Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Stuttgart : Metzler. [*Genre et orientalisme. Récits de voyage au féminin en langue française (XIXe-XXe siècle)*. Grenoble : Université Grenoble-Alpes Éditions].

VILLA, PAULA-IRENE (2006) : *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden : Springer VS.

— (2007) : « Der Körper als kulturelle Inszenierung und Statussymbol ». Dans : *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte* 18, 18-26.

— (2008) : « Körper ». Dans : Baur, Nina / Korte, Hermann / Löw, Martina / Schroer, Markus (éds.) : *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden : Springer VS, 201-217.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE DE (1888) : « L'amour du naturel ». Dans : *id.* : *Nouveaux contes cruels*. Paris : Librairie illustrée, 103-131.

WEIß, RALPH (2009) : « Pierre Bourdieu : Habitus und Alltagshandeln ». Dans : Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Thomas, Tanja (éds.) : *Schlüsselwerke der Cultural Studies.* Wiesbaden : Springer VS, 31-46.

ZOLA, ÉMILE (1883) : *Au Bonheur des dames*. Paris : Charpentier.

— (1891) : *L'Argent.* Paris : Charpentier.

— (1980 [1880]) : *Nana.* [1880] Paris : Rive-Gauche.

Illustrations :

Illustration 1 : HONORÉ DAUMIER (1857) : *Monsieur Prudhomme vouant son fils au culte du nouveau Dieu des Parisien.* Lithographie parue dans *Charivari*, 2 février 1857. Source : New York, Metropolitain Museum of Art. Domaine public.

Illustration 2 : HONORÉ DAUMIER (1856) : *A la Bourse, ce qu'on appelle une corbeille. Pas de fleurs en tout cas.* Lithographie ; *Croquis parisiens*, planche 6, parue dans *Charivari*, 25 juillet 1856. Source : Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Illustration 3 : AMBROISE TARDIEU (1838) : Planche I. Gravure. Dans : Jean-Etienne Esquirol : *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiéniques et médico-légal.* Atlas de 27 planches, Paris : J.-B. Baillière. Source : Bibliothèque Nationale de France.

Illustration 4 : LÉOPOLD DEGHOUY (1852) : Illustration pour le drame *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas. Dans : *Magasin Théâtral Illustré*, Paris : Librairie Théâtrale. Source : Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, documents iconographiques.

Illustration 5 : JEAN-BAPTISTE BONJOUR (1849) : *Portrait de George Sand à 17 ans*. Huile sur toile. Source : Wikimedia Commons.

Illustration 6 : ANONYME (1847) : *Hauts-de-forme portés par les dandys du XIXe siècle*. Dans : *Stockholm Fashion Magazine : Magazine pour le monde élégant,* [*Tidskrift för den eleganta werlden*] 15 janvier 1847, illustration no. 2. Source : Musée nordique, Stockholm, domaine publique.

Illustration 7 : EDGAR DEGAS (entre 1878 et 1879) : *Portraits à la Bourse.* Huile sur toile. Paris : Musée d'Orsay. Source : Wikimedia Commons.

Illustration 8 : PAUL MARSAN DORNAC (avant 1900) : *Pierre Loti en costume arabe dans le salon turc de sa maison à Rochefort-sur-Mer.* Photographie. Source : domaine publique.

Illustration 9 : HENRI MAILLARDET (1800) : *Automaton* (« *The Draughtsman-Writer* »). Philadelphia : Franklin Institute. Source : Wikimedia Commons.

PIERRE GLAUDES

Corps et anomie au temps du capitalisme dans *La Comédie humaine*

Balzac, der im Kapitalismus eine der wichtigsten Entwicklungen der modernen Gesellschaft sieht, interessiert sich natürlich auch für die historischen Ursachen, die seinen Aufstieg begünstigt haben. Unter diesen Ursachen hat seiner Meinung nach die Gier nach Reichtum eine zentrale Stellung, wobei das Geld zur neuen Gottheit avanciert. Es muss nicht eigens gesagt werden, dass diese neue Gesellschaft keineswegs auf ethischen Grundlagen basiert: Das unumstößliche Gesetz des « laissez faire, laissez passer » entfesselt nunmehr ungeheure Gelüste und bedroht den sozialen Zusammenhalt. Die *Comédie Humaine* setzt diese Schwächung der Regeln des Zusammenlebens und die daraus folgenden Normabweichungen (Anomien) und Störungen, die den Körper affizieren, in Szene. Der vorliegende Artikel unterscheidet drei Modi der Anomie, je nachdem, ob diese auf (un)ehelichen Beziehungen beruht, krimineller oder finanzieller Natur ist. Im Fokus der Analyse stehen die Figuren von Maxime de Trailles, dem Verführer, der seinen Körper zu seinem « Kapital » gemacht hat, von Vautrin, der Verbrechen und sexuelle Abweichung in seinem Bemühen, die Gesellschaft zu untergraben, kombiniert, und von Gobseck, einem Kapitalisten wie er im Buche steht und dessen Körper die Widersprüche zwischen Selbstbeherrschung und verschlingender Leidenschaft ausdrückt, zwischen Verschwendung und ökonomischem Umgang mit der Lebensenergie, zwischen der Allmachtsphantasie kapitalistischer Akkumulation und selbstzerstörerischem Fetischismus.

Balzac, on le sait, est un romancier qui donne une place considérable au corps des personnes dans son œuvre romanesque, ce qui tranche sur les usages de la plupart des romanciers de son époque. C'est lui qui, en renouvelant l'art de la prosopographie, a prêté au corps une attention nouvelle et lui a conféré une dignité littéraire. Lavater et Gall lui ont servi de répondants dans le domaine du savoir pour assigner aux détails physiques un rôle nouveau, la physiognomonie de l'un, comme la phrénologie de l'autre, lui permettant de justifier au plan épistémologique que le corps soit considéré par les romanciers comme un objet sémiologique méritant qu'on le scrute avec une attention pénétrante.

Car, pour peu qu'on se mêle de vouloir déchiffrer les indices qu'il recèle, le corps, avec ses contours, ses formes, ses attitudes et ses mouvements, est un puissant révélateur. Ses caractéristiques, qui se prêtent à diverses investigations, selon qu'on s'intéresse au milieu ou à l'intériorité du personnage, peuvent devenir les indices d'une pathologie sociale, lorsque la société est gagnée par une anomie chronique, comme c'est le cas à l'époque où se développe le capitalisme.

Attentif aux manifestations de cette anomie, dont il exploite le prodigieux rendement romanesque, Balzac observe avec attention la démoralisation qui résulte de l'affaiblissement des règles sociales et les perturbations corollaires qui affectent les usages du corps. Nous étudierons trois modalités de ces dérèglements selon que l'anomie est conjugale, criminelle ou financière.

Corps et anomie conjugale

Balzac, qui s'est fait assez tôt une réputation d'expert en questions matrimoniales, grâce au succès de scandale de la *Physiologie du mariage* (1829), insiste beaucoup sur les désordres de la vie conjugale engendrés par l'avidité financière et sur les déconvenues affectives ou sexuelles qui les accompagnent. Dans cet ouvrage, sous couvert de formuler à l'attention des maris qui craignent d'être « minotaurisés » un ensemble de règles et de prescriptions sur l'art d'être heureux en ménage en s'assurant de la fidélité de leurs femmes, le romancier retourne contre leurs destinataires ces conseils parodiques. Il peut ainsi mettre à nu les ressorts du monde tel qu'il est : un système de lois qui consacre le « despotisme marital » (Balzac 1980 [1829], t. XI : 1004), des mœurs qui s'accommodent de mariages conclus entre familles comme une transaction commerciale, des couples mal assortis, sans amour en partage, l'aliénation de la femme dont le mariage a commencé « par un viol » (*ibid.* : 955), et l'adultère qui en est l'inévitable conséquence…

Balzac souligne volontiers l'iniquité du système juridique et moral punissant l'infidélité des femmes mariées comme une faute impardonnable, alors que ce même système se montre plein d'indulgence avec leurs époux dans les mêmes circonstances. Dans le Code civil, il voit un instrument d'asservissement, une tentative pour conforter la domination des hommes sur les femmes et pour rétablir la puissance masculine ébranlée par la Révolution. Il s'intéresse surtout à l'envers des mariages qui offrent une respectabilité de façade et il se plaît, dans les *Scènes de la vie privée* (1820), à dévoiler les luttes acharnées, les terribles drames du désir et de l'argent que ces unions de façade dissimulent au regard.

Loin de peindre en rose un mariage présenté sous le jour fallacieux de l'idylle, il y voit un processus de réification dont les femmes en âge d'être mariées sont les victimes : « Nous autres, les jeunes filles françaises, nous sommes livrées par nos familles comme des marchandises, à trois mois, quelquefois *fin courant* »,

s'insurge *Modeste Mignon* (Balzac 1976 [1844], t. I : 604), qui ne veut pas être traitée de surcroît comme une simple « machine à enfant » (*Les Petits bourgeois,* Balzac 1977 [1855], t. VIII : 114), destin que Théodose de La Peyrade, dans *Les Petits bourgeois*, promet à Céleste Colleville. De Marsay, que les lecteurs de Balzac ont vu se promener aux Tuileries dans l'espoir d'y revoir *La Fille aux yeux d'or* – « Il y a du poisson dans la nasse » (Balzac 1977 [1835c], t. V : 1058), confiait-il alors à Ronquerolles –, donne raison à Modeste. Lorsqu'il décide enfin de se ranger, sans pour autant abandonner le détachement cynique qu'il a érigé en système, il se détermine à épouser une Anglaise stupide, vertueuse et riche, comme on se procure à la fois un capital et une machine à exploiter. Elle semble n'être pour lui qu'un « outil animé »[1] :

> elle offre un produit de la mécanique anglaise arrivée à son dernier degré de perfectionnement […]. Ça mange, ça marche, ça boit, ça pourra faire des enfants, les soigner, les élever admirablement, et ça joue la femme à croire que c'en est une. (*Le Contrat de mariage,* Balzac 1976 [1835a], t. III : 649)

À l'instar de Marx affirmant dans *Le Manifeste communiste* qu'aux relations familiales, « la bourgeoisie a arraché leur voile de touchante sentimentalité » et « les a réduites à un simple rapport d'argent » (Marx 1965 [1848] : 164), Balzac regarde bon nombre de ces mariages comme une prostitution légale. C'est du moins l'analyse qu'il prête à Julie d'Aiglemont à qui son mari, Victor, a imposé son désir brutal, comme un « vrai lansquenet » (*La Femme de trente ans*, Balzac 1976 [1842], t. II : 1066). Au curé qui la considère, bien des années plus tard, comme « perdue » et lui prédit qu'elle portera « un jour la peine de [ses] plaisirs », elle rétorque en effet :

> Vous honnissez de pauvres créatures qui se vendent pour quelques écus à un homme qui passe, la faim et le besoin absolvent ces unions éphémères ; tandis que la société tolère, encourage l'union immédiate, bien autrement horrible, d'une jeune fille candide et d'un homme qu'elle n'a pas vu trois mois durant ; elle est vendue pour toute sa vie. Il est vrai que le prix est élevé ! Si, en ne lui permettant aucune compensation à ses douleurs, vous l'honoriez ; mais non, le monde calomnie les plus vertueuses d'entre nous ! Telle est notre destinée, vue sous ses deux faces : une prostitution publique et la honte, une prostitution secrète et le malheur. (*ibid.* : 1119)

Dans une société où prévaut une conception inégalitaire des sexes au détriment du féminin, l'habileté, pour une femme contrainte de se marier, consistera donc

---

1 *Cf.* Aristote : *Éthique à Nicomaque*, VIII, 13, 1161b4 : « l'esclave est un outil animé ».

« à prendre une bête comme le meilleur pis-aller » (*La Recherche de l'Absolu*, Balzac 1979 [1834], t. X : 679), ce qui lui permettra, à défaut d'échapper à la présence et aux désirs de son mari, de lui soutirer son argent (*cf.* Lascar 2008). C'est le but auquel Cécile de Marville croit être sur le point de parvenir, quand, sur la foi de l'air rêveur pris par Brunner, elle se réjouit de voir dans son riche prétendant allemand « un poète », c'est-à-dire « un homme qui ne compte pas, qui laisse sa femme maîtresse des capitaux, un homme facile à mener et qu'on occupe de niaiseries » (*Le Cousin Pons,* Balzac 1977 [1846a], t. VII : 553sq.). Mais la naïveté n'est pas du côté de celui que l'on croit : Brunner, ce « débauché de vingt ans » qui est « la chrysalide d'un banquier » et non pas « le superlatif du romanesque » (*ibid.* : 553), a pris les façons d'« un vrai Werther » (*ibid.* : 556) pour mieux dissimuler ses intentions : sans s'engager encore, estimer la valeur de la magnifique collection de Pons promise en héritage à Cécile par le collectionneur.

Il arrive cependant que des maris soient dupés par leurs épouses, qui utilisent leur corps pour se jouer de leurs faiblesses ou de leur crédulité, et soutenir ainsi leurs intrigues ou accomplir leur vengeance. Comme le note le narrateur de *L'Enfant maudit*, « certaines femmes habiles » prennent un ascendant sur leur conjoint « en mettant du calcul dans [leur] conduite, espèce de prostitution par laquelle les belles âmes se trouvent salies » (Balzac 1979 [1831], t. X : 899). C'est le cas de Mme Roguin, qui consent à « ne pas intenter une action en divorce » contre son mari pour lequel elle éprouve pourtant une vive répugnance, parce qu'il a accepté de la laisser « libre » et de se soumettre « à toutes les conséquences d'un pareil pacte », si onéreux soit-il pour lui : Madame Roguin, devenue souveraine maîtresse, se conduit avec son mari comme une courtisane avec un vieil amant (*César Birotteau*, Balzac 1977 [1837b], t. VI : 86).

Leur corps, que les femmes acceptent ou refusent de donner à l'homme que leur famille les a incitées à épouser pour conclure une affaire, devient alors un instrument redoutable de transaction financière. Il peut être aussi une ressource pour déposséder un époux de ses biens, Balzac excellant à démonter les mécanismes de cette dépossession. Après avoir épousé Paul de Manerville, Natalie Évangélista, sur les recommandations de sa mère, fait ainsi en sorte d'être « toujours sa femme et non sa maîtresse » (*Le Contrat de mariage*, Balzac 1976 [1835a], t. III : 618)

pour n'avoir jamais d'enfant de lui.[2] On devine les secrets d'alcôve qui découlent de tels conseils. Ce stratagème permet à la jeune épouse, le moment venu, de s'emparer de la part de la fortune de son mari, que celui-ci croyait inaliénable, parce que destinée à l'aîné de sa progéniture, du fait du majorat constitué lors de la signature du contrat de mariage.

Dans le mariage bourgeois, que l'argent transforme en spéculation ou en placement financier, la féminité devient un attribut qui se monnaie grassement et autour duquel se cristallisent de féroces conflits d'intérêt. Balzac, en levant le voile sur les pratiques sociales de son temps, explicite le non-dit des usages matrimoniaux qui servent à asseoir le pouvoir et la fortune des familles ou des intrigants, séducteurs et lorettes, qui gravitent autour d'elles, au détriment de l'un ou l'autre des conjoints, voire des deux.

L'adultère, comme l'a montré dès 1829 la *Physiologie du mariage*, est la conséquence invariable des noces bourgeoises. De *La Peau de chagrin* (1831) à *La Cousine Bette* (1846), on voit cependant évoluer la figure de la courtisane, comme si les passions se modifiaient en suivant l'essor du capitalisme : dans le premier de ces romans, Euphrasie et Aquilina, par la profondeur de leur désespoir et la frénésie de leur dissipation, relèvent encore d'une vision romantique de la débauche. Valérie Marneffe, au contraire, s'adonne à l'amour vénal avec « une volonté de capitalisation bien éloignée des folies [de ces] courtisanes » (Couleau 2018 : 227). Initiée par Crevel « à l'argot et aux spéculations de la Bourse », sa petite duchesse, comme il l'appelle, est rapidement devenue, à ce jeu-là, « plus forte que son maître » (*La Cousine Bette*, Balzac 1977 [1846b], t. VII : 199).

Cette métamorphose de l'ancien type de la courtisane au grand cœur en entrepreneuse du sexe qui boursicote témoigne de l'omnipotence de l'argent. D'autant que Valérie est elle-même l'équivalent d'une marchandise, dont la beauté se mesure à sa valeur d'échange.[3] Toute relative et conventionnelle, celle-ci n'a d'autre fondement que la loi de l'offre et de la demande :

> La beauté vénale sans amateurs, sans célébrité, sans la croix de déshonneur que lui valent des fortunes dissipées, c'est un Corrège dans un grenier, c'est le Génie expirant dans sa

[2] Pierre Barbéris note à ce propos que « la notion d'homme-objet prend ici tout son sens » (Barbéris 1973 : 465).

[3] Ce qui conduit par exemple le narrateur balzacien à écrire : « la beauté de Valérie, naguère enfouie dans la mine de la rue du Doyenné, valait plus que sa valeur » (*ibid.* : 195).

> mansarde. Une Laïs à Paris doit donc, avant tout, trouver un homme riche qui se passionne assez pour lui donner son prix. (*ibid.* : 187)

En se faisant l'analyste de la vie privée, Balzac, qui observe l'incidence des pratiques financières sur les mœurs conjugales et sur les usages du corps qu'elles imposent aux femmes, met au jour les relations nouvelles qui se tissent alors entre désir et économie. Cependant, ce ne sont pas seulement les femmes que le tropisme capitaliste qui s'empare des contemporains du romancier pousse selon lui dans la voie du commerce de soi. Il est aussi des « hommes à bonnes fortunes qui sont des espèces de courtisanes-hommes »[4] (*ibid.* : 274).

Maxime de Trailles est de ceux-là. Sans doute est-ce pour cette raison que Balzac, imitant la méthode classificatrice d'un naturaliste, dit de lui qu'il appartient à une « espèce amphibie qui tient autant de l'homme que de la femme » (*Gobseck*, Balzac 1976 [1830], t. II : 983). On pourrait ajouter, d'un point de vue social, qu'il est aussi cet « anneau brillant » qui unit « le Bagne à la haute société » (*ibid.*). Bien intégré au sein de l'élite parisienne, il est considéré comme « la fleur du *dandysme* » et jouit « d'une immense réputation » (*ibid.*), surtout auprès des femmes, qui « raffolent de lui » (*ibid.* : 988). Mais cette position avantageuse, loin de freiner ses comportements anomiques, en favorise les excès et les transgressions.

D'origine aristocratique, ce « corsaire à gants jaunes » (*Un homme d'affaires* Balzac 1977 [1845], t. VII : 779), qui a promptement dilapidé sa fortune, s'est en effet adapté aux mœurs du temps, manière pour lui de concilier le passé et le présent. Pour vivre dans le luxe comme ses ancêtres et dépenser avec largesse, il lui faut sans cesse de l'argent, beaucoup d'argent. Question hamlétique, qu'il a résolue en faisant de l'endettement perpétuel un système. Aussi est-il « le plus habile, le plus adroit, le plus renaré, le plus instruit, le plus hardi, le plus subtil, le plus ferme, le plus prévoyant » (*Un prince de la bohème*, Balzac 1977 [1840], t. VII : 809) de ces viveurs qui « doivent autant qu'ils boivent » (*Un homme d'affaires* Balzac 1977 [1845], t. VII : 779). Vivant constamment à crédit, il est l'incarnation de « la Dette insolente » (*ibid.* : 784) et prend ainsi une sorte de revanche sur une société dans laquelle il est de bon ton d'inviter le bourgeois à la prudence financière et de célébrer les vertus de l'épargne.

---

4 On trouve une formule similaire dans *Les Mystères de Paris*, à propos de « ces hommes qui sont aux femmes ce que les courtisanes sont aux hommes », et que le narrateur de ce roman propose d'appeler « faute d'une expression plus particulière » : « des hommes courtisanes » (Sue 1989 [1842] : 775sq.).

Comme ce système n'est tenable qu'à condition de ne jamais rembourser ses dettes ou de les rembourser sans dommage, en employant de l'argent acquis dans des conditions faciles, aux limites de la légalité, Maxime de Trailles, de son propre aveu, a fait de son corps son « capital » (*Gobseck*, Balzac 1976 [1830], t. II : 986). Ce séducteur cynique, qui utilise son physique comme un appât et comme une ressource, s'en sert pour amener les femmes à pourvoir à ses besoins financiers, quitte à s'aventurer dans la voie du déshonneur où conduisent les lettres de change. Tel est le sort réservé à Mme de Restaud, que ce monstre à l'air angélique gouverne « par tous les ressorts possibles : la vanité, la jalousie, le plaisir, l'entraînement du monde » (*ibid.* : 987sq.). Indifférent à l'ardeur de sa passion, il la regarde se ruiner pour lui, un « sourire moqueur » (*ibid.* : 974) aux lèvres.

Cette inexorable cupidité paraît potentiellement homicide à Derville, qui frémit « d'horreur » devant l'empire qu'exerce sur cette « malheureuse créature » un être au « sourire gracieux », dont le front en apparence « si pur » est en vérité celui d'un « assassin » (*ibid.* : 988). On apprend par ailleurs que Maxime de Trailles, soucieux sans doute de se prémunir de la haine des maris jaloux ou des rivaux moins heureux que lui, a fait en sorte d'exceller dans le maniement des armes. Le narrateur du *Député d'Arcis* précise qu'il a « tué deux ou trois hommes » dans sa vie, et même qu'il les a « à peu près assassinés, car il [est] d'une adresse et d'un sang-froid sans pareils » (Balzac 1977 [1854], t. VIII : 804).

En présentant son personnage comme un criminel, Balzac allégorise sous ses traits une société essentiellement délictueuse, qui dissimule une « violence fondatrice » sous une « apparente honorabilité » (Bentolila-Fanon 2018 : 440) : alliant beauté physique et indifférence au mal, Maxime de Trailles prend en charge à même son corps, dont il a fait tout à la fois son principal capital et une appétissante marchandise, les simulacres mortifères d'une société structurellement anomique.

Corps et anomie criminelle

L'anomie criminelle, celle qu'incarne un forçat tel que Vautrin, met en évidence un autre usage du corps, plus nettement orienté vers la subversion sociale. Le corps du hors-la-loi est en effet au cœur de la lutte acharnée que se livrent les représentants de l'ordre et le peuple des bas-fonds, dont les déviances menacent la société.

Car il existe une différence capitale entre un dandy cynique comme Maxime de Trailles, dont l'apparence charmante ne laisse nullement soupçonner les turpitudes, et un bandit comme Vautrin, dont la « physionomie sinistre […] su[e] le crime » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 705).

Le criminel balzacien illustre l'un des principes fondamentaux du XIXe siècle, époque où se développent, au sein de la société, les étiologies qui systématisent la surveillance physique des malfaiteurs et s'emploient à repérer sur leur corps des signes anomiques, à les répertorier et à en induire les caractéristiques d'un type d'humanité qui refuse de se soumettre à la norme. Ce principe, selon lequel l'aspect extérieur d'un homme est le signe infaillible de son intériorité, légitime que l'apparence physique des hors-la-loi soit considérée comme le symptôme d'une pathologie sociale, qu'il convient d'observer et d'analyser pour mieux la contenir, à défaut de pouvoir l'éradiquer.

Cette profonde solidarité du physique et du moral, que Balzac exploite dans les portraits de bandits qui émaillent ses romans, fait apparaître Vautrin comme une véritable allégorie du crime, une « grandiose statue du mal et de la corruption » (*ibid.* : 790). C'est sous ce jour qu'on le découvre dans *Le Père Goriot* (1835) lorsqu'il tombe entre les mains de la police, dont le chef cherche à le confondre. Or sa tête, qui se montre alors dans « toute son horreur », ne tarde pas à trahir les ressorts criminogènes de sa personnalité :

> Accompagnées de cheveux rouge-brique et courts qui leur donnaient un épouvantable caractère de force mêlée de ruse, cette tête et cette face, en harmonie avec le buste, furent intelligemment illuminées comme si les feux de l'enfer les eussent éclairées. Chacun comprit tout Vautrin, son passé, son présent, son avenir, ses doctrines implacables, la religion de son bon plaisir, la royauté que lui donnaient le cynisme de ses pensées, de ses actes, et la force d'une organisation faite à tout. (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 217sq.)

L'un des signes qui renseignent le lecteur sur la nature criminelle de Vautrin est sa chevelure rousse. Ce détail renvoie à un imaginaire diabolique fort ancien, qui perdure encore dans la physiognomonie de Lavater où la rousseur est le propre d'hommes brutaux, impudents, susceptibles d'être souverainement méchants.[5] Trompe-la-Mort, avec son « large buste » (*Illusions perdues*, Balzac 1977 [1837a], t. V : 705), sa « poitrine velue comme le dos d'un ours, mais garnie d'un crin

[5] Dans le même passage, Lavater admet cependant la possibilité que les cheveux roux soient l'indice d'une extrême bonté (*cf.* Lavater 1841 : 168).

fauve » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 136), ses « mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent » (*ibid.* : 60), son « teint de bronze » (*Illusions perdues*, Balzac 1977 [1837a], t. V : 705), sa « figure rayée par des rides prématurées » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 60), ses yeux brillant « comme ceux d'un chat sauvage » (*ibid.* : 218), inspire « beaucoup plus la répulsion que l'attachement » (*Illusions perdues*, Balzac 1977 [1837a], t. V : 705).

Par sa « puissance cyclopéenne » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 751), Vautrin, en effet, a quelque chose de monstrueux, qui cause « une sorte de dégoût mêlé d'effroi » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 136). Ce « volcan humain » (*ibid.* : 218), qui semble tirer d'origines infernales une force prodigieuse, concentre ainsi dans son physique « toute la corruption et toute la criminalité » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 426), comme s'il s'était voué corps et âme à Satan, à ses pompes et à ses œuvres. C'est bien à une naturalisation de l'anomie criminelle qu'on assiste à travers ce portrait dans lequel la laideur superlative relève d'une esthétique du sublime, qui fascine autant qu'elle terrifie.

Le criminel balzacien porte donc sa situation de paria dans son corps, qui fait signe vers l'irrégulier, le hors norme. Les marques que Vautrin a reçues de la main du bourreau lors de sa condamnation, comme celles qui résultent des contraintes physiques qu'il a subies en prison, accentuent cette irrégularité. Les deux lettres « *T.F.* », que l'on imprimait au fer rouge « sur l'épaule » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 237) des condamnés à perpétuité jusqu'en 1832, le désignent comme un membre particulièrement dangereux du corps social, qu'on doit pouvoir identifier pour le maintenir dans un état d'exception et d'exclusion. Cette pratique punitive inscrit de manière indélébile le rappel de la loi dans la chair même, la société exerçant de la sorte une véritable mainmise sur le corps du criminel.

La marque est en effet un signe de reconnaissance, elle empêche le forçat en rupture de ban de cacher son identité. Aussi est-elle recherchée par les agents de la Sûreté sur le corps de Vautrin, lors de ses deux arrestations relatées dans *La Comédie humaine*. À chacune de ces occasions, le fugitif est déshabillé pour être soumis au regard scrutateur des policiers. Dans *Le Père Goriot*, Mademoiselle Michonneau, suivant les instructions de Gondureau, donne sur l'épaule de Vautrin

évanoui une « forte claque » (*ibid.* : 213) qui fait apparaître instantanément les deux lettres compromettantes. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, le forçat est déshabillé de même pour qu'un huissier puisse frapper le dos de cet hercule avec une batte d'ébène. Mais, cette fois, l'empreinte, dont le juge attendait l'exhibition comme une preuve irréfutable, ne se montre pas :

> L'huissier […] en frappa plusieurs coups à l'endroit où le bourreau avait appliqué les fatales lettres. Dix-sept trous reparurent alors, tous capricieusement distribués. (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 751)

Ces cicatrices sont de toute évidence le résultat des efforts de Vautrin pour faire disparaître le signe d'infâmie. Leur nombre, leur disposition sont étranges. Comme pour accentuer cette étrangeté et déjouer ainsi les soupçons, le forçat demande qu'on fasse « la même opération sur l'autre épaule et au milieu du dos », ce qui a pour effet de faire apparaître « une quinzaine d'autres cicatrices » (*ibid.* : 752). À une époque où l'administration pénitentiaire incite les directeurs de prison à prendre note de ce que représentent les tatouages des prisonniers pour que la médecine judiciaire puisse retracer plus facilement « les étapes de la vie » de ces criminels et leur « nature morale »[6] (Lacassagne 1881 : 46 ; cité par Croisy 2012), le corps blessé de Vautrin porte les marques d'une existence violente et désordonnée,[7] mais il parvient malgré tout à dérober ses secrets à l'investigation criminologique en réussissant à conserver une part d'opacité.

La volonté d'emprise sociale qu'on a déjà vue à l'œuvre sur le monde criminel se manifeste encore à travers les déformations physiques que le bagne inflige aux forçats. Ainsi, c'est par sa démarche que Vautrin trahit surtout son appartenance au monde de la pègre : après avoir passé plusieurs années au bagne, où les prisonniers sont attachés deux à deux par une lourde chaîne « rivée à un anneau au-dessus de la cheville », il a acquis « un vice de marche » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 839), dont il lui est impossible de se défaire. Cette façon d'« envoyer dans une jambe plus de force que dans l'autre », qui donne pour toujours une allure claudicante aux anciens résidents des colonies péniten-

---

6 L'auteur cité ici fait état d'une circulaire relative aux tatouages en date du 23 octobre 1849.

7 Le Chef de la Sûreté signale que Vautrin a la « cicatrice d'un coup de couteau dans le bras gauche » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 754) et le bagnard lui-même montre à Rastignac la cicatrice qu'un « blanc-bec » lui a également laissée « au bras gauche », après lui avoir « roussi le poil » lors d'un duel au pistolet (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 136).

tiaires, est un « diagnostic connu des forçats entre eux, comme il l'est des agents de police » (*ibid.*) : il désigne leur déviance même.

Le corps de Vautrin témoigne donc d'un processus historique qui, au sein de la société bourgeoise, vise à identifier l'anomie criminelle, à en rattacher les infractions pénales à une typologie des malfaiteurs et, comme l'a montré Michel Foucault (*cf.* 1975), à s'assurer, par la connaissance de leur milieu, du contrôle des diverses déviances dont ils se rendent coupables. Balzac, en historien des mœurs contemporaines, se fait l'écho de ce processus dans ses romans, qui montrent comment la représentation des hors-la-loi à son époque établit d'étroites correspondances entre un type social, une apparence physique et une forme de dépravation morale.

Balzac, cependant, va plus loin : Vautrin n'est pas seulement à ses yeux l'idéal-type du criminel, il est aussi riche de toutes les virtualités d'un héros romanesque. Il reste cet homme supérieur, défiant les classifications usuelles, qui sait ou devine « les affaires de ceux qui l'entour[ent], tandis que nul ne [peut] pénétrer ni ses pensées ni ses occupations » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 61). Son corps, à cet égard, est le lieu même d'une tension fondamentale entre la répression s'exerçant sur ce criminel qui enfreint les règles prescrites par la société et l'effort prodigieux qu'il fournit non seulement pour déjouer cette répression, mais pour se rebeller contre l'ordre social dont elle est le bras armé.

Aux moyens de surveillance et de coercition que déploient policiers, juges, médecins et autres spécialistes en matière criminelle, Vautrin répond d'abord par *une stratégie défensive* qu'il fonde sur la dissimulation et la métamorphose. Pour échapper aux poursuites, une fois évadé, il s'est fait à dessein ces « blessures au dos » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 503) dont il a déjà été question – elles lui ont permis d'effacer le T.F. accusateur empreint dans la chair des familiers de l'univers carcéral –, et il a aussi modifié les lignes de « son visage à l'aide de réactifs chimiques » (*ibid.*) pour se faire davantage le sosie de l'abbé Carlos Herrera, après l'avoir assassiné.

Lorsqu'il tombe une nouvelle fois entre les mains de la police et qu'il est emprisonné à la Conciergerie, « ce colosse de ruse et de corruption », en comédien consommé, emploie toutes « les ressources de sa mimique à bien jouer la surprise, la niaiserie d'un innocent » (*ibid.* : 839). S'il échoue à tromper jusqu'au bout les policiers, Vautrin réussit néanmoins une ultime métamorphose, en troquant la

défroque du bagnard pour la redingote du Chef de la Sûreté, à l'instar de Vidocq. Il mettra désormais son savoir-faire en matière de déguisement au service de la loi, n'ayant, comme il le dit, « d'autre ambition que d'être un élément d'ordre et de répression, au lieu d'être la corruption même » (*ibid.* : 925).

Trop beau pour être honnête, ce revirement spectaculaire ne fait pas un vaincu de l'ancien bagnard devenu fonctionnaire de police. On peut y voir au contraire l'un des accomplissements possibles de *la stratégie offensive* qu'il met aussi en œuvre pour contrarier l'entreprise de contrôle et de normalisation que la société mène aux dépens des criminels.

Engagé dans une lutte personnelle contre l'ordre établi, c'est-à-dire contre un système de dissimulation du dérèglement généralisé, Vautrin s'est lancé dans une longue carrière criminelle, pour tenter de l'emporter sur la société « avec ses propres armes, par le désordre et le mensonge mêmes », en retournant contre elle « les fausses règles de son mauvais jeu » (Berthier 1992 : 56). Or, dans ce projet criminel, le corps, et plus exactement la sexualité, jouent un rôle décisif : anomie économique et anomie sexuelle y sont étroitement liées. Même si des femmes gravitent autour des malfaiteurs balzaciens et si bon nombre d'entre eux, à l'instar du Biffon ou de La Pouraille, ont une compagne, la place que Vautrin et ses amants successifs – Franchessini, Théodore Calvi, Lucien – prennent dans l'intrigue met en évidence cette particularité des mœurs des anciens forçats.

Ce tropisme homosexuel appelle moins un jugement moral de la part de Balzac qu'il ne procède d'abord d'une constatation sociologique : les conditions de la vie carcérale, au cours de laquelle des hommes privés de femme sont entassés dans un espace clos, propice à toutes les promiscuités, favorisent l'homoérotisme. Retranchés du corps social, bon nombre de bagnards le sont donc à la fois par leurs crimes et par leur sexualité, qu'on considère encore, à cette époque, comme une déviance infâme, celle du « troisième sexe » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 925), comme le dit un directeur de la prison.

Rompant avec le *topos* du brigand romantique, Balzac innove avec Vautrin, qui incarne – et avec quelle superbe ! – une anomie pleinement assumée, jusque dans sa différence d'orientation sexuelle dont il ne fait pas mystère, même si le narrateur balzacien-procède en général par allusions feutrées, selon une rhétorique de l'estompe, pour dire ce qui se joue entre les couples criminels qu'il a formés.

Les commentateurs, du reste, n'ont pas toujours su mesurer les implications de ces atténuations verbales, prolongeant ainsi, par une sorte de déni, le tabou sexuel que le biais euphémistique employé par le romancier vise précisément à contourner.

Hormis Rastignac, avec qui l'entreprise de séduction a tourné court, trois jeunes gens, Franchessini, Théodore Calvi et Lucien, dont Balzac signale la beauté, ont été liés à Vautrin, si l'on considère l'ensemble de *La Comédie humaine*, et celui-ci a montré à leur égard une dévotion, une générosité, une constance, qui ne s'expliquent que par la nature du lien qui les unit. Ce lien, le romancier, lorsqu'il le nomme, préfère l'appeler *pacte infernal*[8] (*cf. ibid.* : 502), pour souligner son caractère transgressif.

Nul doute que Vautrin se plaise « à cimenter » ce genre de pacte, lui qui, selon Balzac, a « la *passion* du recrutement » (*ibid.* : 907, nous soulignons), expression suggérant la charge libidinale dont il investit une telle entreprise. À ses yeux, la convention tacite qu'un tel traité permet de sceller doit faire de l'autre « plus qu'un fils, plus qu'une femme aimée, plus qu'une famille » : il doit consacrer une secrète intimité, qui n'a nul besoin des hypocrites stipulations légales du mariage bourgeois pour établir entre les contractants « des liens indissolubles » (*ibid.* : 502).

Lucien, conscient qu'« on n'a pas dans la vie deux pactes de ce genre », souligne qu'il impose à ceux qu'il engage d'être « aussi discrets l'un que l'autre, l'un envers l'autre » (*ibid.* : 510). Car l'accord charnel dont il prend acte est d'une prégnance à la mesure de son irrégularité, et donc de sa clandestinité. L'engagement qu'il suppose ne relève pas pour autant de ce qu'on pourrait appeler, dans un langage normé, « conjugalité » et il n'implique pas davantage la même forme de fidélité.

Balzac, de ce point de vue, pousse la caractérisation des amours homosexuelles bien au-delà de la simple étude de mœurs, pour mettre au jour une économie du désir hors norme, obéissant à ses lois propres, différentes de celles qui régissent l'hétérosexualité. Pour Franchessini, ce « jeune Italien assez joueur », Vautrin a accepté de « prendre à son compte » un crime dont il n'était pas responsable, « un faux » réalisé par cet ami, « qu'il aimait beaucoup » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 189), dit le narrateur, la litote, dans cette formule, voilant à peine les ressorts sexuels d'une telle immolation. Franchessini, en retour,

[8] Dans *Illusions perdues*, il est question de « pacte avec le démon » (Balzac 1977 [1837a], t. V : 578).

lui est acquis corps et âme. « Il remettrait Jésus-Christ en croix si je le lui disais » (*ibid.* : 145), assure Vautrin.

Un même degré de complicité lie Trompe-la-Mort et Théodore Calvi, le jeune assassin devenu son compagnon de bagne, qu'il a surnommé Madeleine. Après s'être évadés ensemble et avoir été séparés dans leur fuite, Vautrin, sous l'habit de Carlos Herrera, vole sans hésiter au secours de Théodore quand il apprend qu'il a été repris et ramené au bagne. À la nouvelle de sa condamnation à mort, il s'en faut de peu qu'il ne soit submergé par l'émotion. S'étant repris, il ne songe plus qu'à empêcher que le jeune homme ne gravisse, sans secours, les marches de l'échafaud.

Cependant, c'est avec Lucien que le pacte constitutif de ces couples unis doublement par le crime et l'homosexualité semble toucher à ses ultimes conséquences. Le secours d'argent que Vautrin consent à apporter à Lucien lorsqu'il le sauve du suicide n'est en vérité que la première étape d'un processus initiatique, dont ce jeune homme « à moitié femme » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 505), tel un éromène guidé par son éraste, doit sortir profondément transformé. Dominateur, plus âgé, le forçat évadé, qui exerce sur son compagnon une véritable emprise, veut non seulement s'unir physiquement à lui, mais faire aussi de cette union charnelle la condition d'un défi social et politique.

En infusant sa « volonté de fer » (*ibid.* : 502) dans celle de Lucien et en mettant ses talents criminels au service de ce dernier, Vautrin entend faire de lui « son âme visible », une sorte de Ménechme ou de *Doppelgänger*, grâce auquel il pourra vivre « par procuration » (*ibid.* : 813). Aimer Lucien, pour lui, ce n'est rien de moins que faire passer son « âme […] dans celle de l'homme aimé », vivre « de sa vie » et, « par un phénomène de paternité morale », réaliser effectivement « la superstition allemande du DOUBLE » (*ibid.*) : dîner à travers lui dans le monde, y séduire de grandes dames, parvenir au sommet de la réussite, et prendre de la sorte sa revanche sur la société.

Donner « sa consistance » (*ibid.* : 502) à ce double, qui doit le « représenter dans la vie sociale », est en somme pour Trompe-la-Mort, un moyen de métamorphoser Lucien en « un Jacques Collin beau, jeune, noble », qui doit voler de succès en succès auprès des femmes du monde élégant, jusqu'à ce qu'il obtienne un « poste d'ambassadeur » (*ibid.* : 813). Cette réussite, aux yeux de Vautrin, doit le venger de la société, qu'il bafoue ainsi, en plaçant au faîte du pouvoir un homme

dont l'entretien, tout au long de son ascension sociale, a bénéficié de l'argent de la pègre détourné par le scélérat qui est aussi son amant. La transgression est à la fois financière et sexuelle : l'anomie, incarnée par l'homme-lige d'un bagnard avec qui celui-ci entretient une relation homosexuelle, s'installe triomphalement au cœur du système, où la déviance fait office de contre-pouvoir occulte.

Avec Vautrin, l'homosexualité prend une dimension politique : elle est l'expression d'une dissidence « contre les conventions », parmi lesquelles se trouvent les amours hétérosexuelles et leurs envers ignobles, dans une société gangrenée par l'intérêt et le profit. Persuadé qu'il n'y a pas à hésiter entre les « deux partis à prendre » devant lesquels tout homme est placé, « ou une stupide obéissance ou la révolte », Jacques Collin a choisi de n'obéir « à rien » (*Le Père Goriot,* Balzac 1976 [1835b], t. III : 136). Il entend donc être à la fois bagnard et homosexuel, ce qui est pour lui une manière de saper les pseudo-valeurs sur lesquelles reposent des normes arbitraires, et de poser « la revendication d'un *moi* libéré du contrat social » (Berthier 1992 : 55).

Sans doute Vautrin voit-il son défi prométhéen tourner court quand il perd définitivement Lucien. Mais, ayant mis la main sur des lettres d'amour qui pourraient compromettre l'honneur de plusieurs familles nobles, il monnaie leur restitution auprès du procureur général, M. de Grandville, dont il obtient une régularisation de sa situation en devenant un agent, puis le chef de la Sûreté. Est-il pour autant rentré dans le rang ? Rien n'est moins sûr : s'il se targue, dans sa nouvelle situation, d'éprouver « un sentiment incroyable de bien-être » (*Splendeurs et misères*, Balzac 1977 [1838], t. VI : 928), c'est qu'il a imposé à ses interlocuteurs ses conditions, parmi lesquelles celle d'« employer » Théodore à « [son] service » (*ibid.* : 934).

Autant dire que l'ancien amant de Vautrin retrouve à ses côtés la place laissée libre par le jeune poète après son suicide. En offrant à Théodore « quelque petite existence bien gentille » (*ibid.* : 862) avec la bénédiction de la police et de la justice, Trompe-la-Mort, « plus puissant que jamais » (*ibid.* : 929), poursuit inlassablement le même objectif : subvertir l'ordre établi, qu'il soit moral ou politique, en utilisant contre lui sa propre logique d'imposture, se place apparemment de son côté pour mieux le tourner en dérision en s'adonnant sans vergogne à des pratiques sexuelles jugées contre-nature et frappées d'interdit.

Corps et anomie financière

On voudrait pour finir examiner le cas de Gobseck. Ce personnage que Balzac présente à plusieurs reprises comme un « capitaliste » (*Gobseck*, Balzac 1976 [1830], t. II : 979) semble tout d'abord avoir adopté un style de vie placé sous le signe de la sagesse, qui le préserve de toute anomie. Gobseck a en effet compris le pouvoir mortifère de l'argent allié aux passions qui dévorent les forces de l'homme dans une société qui les attise et les déchaîne. Cet usurier juif d'origine hollandaise, conforme à un stéréotype multiséculaire, a donc choisi non pas de renoncer à accumuler l'or, mais de faire de ce métier dans lequel il n'a pas son pareil une sorte d'ascèse, dont témoigne son apparence physique.

Le portrait que le narrateur balzacien brosse de lui insiste sur son aspect monacal. Vivant en solitaire, Gobseck passe le plus clair de son temps dans un réduit austère, vêtu d'une « houppelande noire » (*ibid.* : 980) ressemblant à un froc, au sein d'une maison « humide et sombre », qui faisait jadis « partie d'un couvent » (*ibid.* : 965) et dans laquelle on ne voit jamais d'argent. Âgé de 74 ans au moment du récit, il mène une existence discrète, sans aucune ostentation, caractérisée au contraire par son extrême simplicité. Maigre et sec comme un anachorète, il offre à ses visiteurs un visage impassible, qui frappe par sa pâleur. Le narrateur balzacien insiste sur ce trait : Gobseck, tel un homme dont le sang raréfié semble circuler avec parcimonie dans ses veines, a « une face *lunaire* », semblable à « du vermeil dédoré » (*ibid.* : 964). Son « visage blême » (*ibid.*), qui prend parfois des reflets « verdâtres » (*ibid.* : 889), garde le plus souvent cette teinte « blafarde » (*ibid.* : 964).

Le vieil avare économise à l'évidence son énergie vitale et se garde de tout entraînement passionnel. La lividité de sa carnation et sa frugalité cénobitique traduisent un choix politique et moral, qui a déterminé durablement sa conduite : en homme qui a tiré les leçons d'une immense expérience, il entend se tenir à distance de l'agitation sociale et de ses ravages. Soucieux de ne pas aliéner sa liberté, il a pris le parti de ne participer aux drames que les passions engendrent que de loin et latéralement, en se contentant de décider du sort des hommes et des femmes aux abois qui viennent jusqu'à sa retraite pour solliciter la grâce de son usure. Aussi paraît-il asexué, du « genre neutre » (*ibid.* : 967), en dehors du champ de forces où se déploie le désir.

Le bonheur, lorsque nous nous sommes débarrassés de nos illusions, consiste selon lui « dans l'exercice de nos facultés appliquées à des réalités », principe pragmatique dont il infère que « le seul sentiment vrai » que « la nature » ait mis en nous est « l'instinct de notre conservation » (*ibid.* : 969). Persuadé qu'il n'existe dans le monde « que des conventions qui se modifient suivant les climats », raison pour laquelle « les convictions et les morales ne sont plus que des mots sans valeur » (*ibid.*), il s'est persuadé qu'il n'existe qu'une « chose matérielle » dont la valeur soit « assez certaine » pour retenir légitimement l'attention des hommes : l'or, équivalent symbolique de « toutes les forces humaines » (*ibid.*).

Son unique but est donc de posséder « le pouvoir de l'or » (*ibid.* : 977), – un or dont il remplit ses coffres, et qu'il prête à des malheureux pris au piège de convoitises qui les poussent à la ruine. Occupant le centre de toutes choses, le vieux capitaliste est en même temps hors d'atteinte, puisqu'il a pris le parti de rester sagement en dehors du Grand Jeu dont il tire les ficelles, ayant le double privilège de connaître l'immensité de son pouvoir et de ne pas vouloir se donner la peine de l'exercer :

> Je suis assez riche pour acheter les consciences de ceux qui font mouvoir les ministres, depuis leurs garçons de bureau jusqu'à leurs maîtresses : n'est-ce pas le Pouvoir ? Je puis avoir les plus belles femmes et leurs plus tendres caresses, n'est-ce pas le Plaisir ? Le Pouvoir et le Plaisir ne résument-ils pas tout votre ordre social ? (*ibid.* : 976)

L'ascétisme de Gobseck, qui le conduit à vivre pauvrement et dans l'abstinence, le retranche donc de l'ordre – ou plutôt du désordre – commun. L'usurier met ainsi en pratique une forme de subversion sociale moins visible que celle de Vautrin, mais tout aussi radicale. À l'écart des passions qui anéantissent ceux qu'elles pressent, mais au premier rang des observateurs de leurs ravages, il n'a pas son pareil pour mettre au jour, dans la nudité de l'égoïsme dont ils procèdent, « tous les ressorts qui font mouvoir l'Humanité » (*ibid.* : 970). Cette position, dans laquelle il « possède le monde sans fatigue », sans que le monde ait « la moindre prise sur [lui] », lui permet d'adopter le point de vue d'un dieu, ce dont il convient lui-même : « Mon regard est comme celui de Dieu, je vois dans les cœurs. Rien ne m'est caché. L'on ne refuse rien à qui lie et délie les cordons du sac » (*ibid.* : 976). C'est sa manière, assez cruelle, de vivre par procuration, de se repaître du spectacle toujours varié « des plaies hideuses » et « des chagrins mortels » (*ibid.*) de ses

contemporains, et d'être aussi poète[9] ou démiurge, en se faisant l'agent de la Fortune, qui façonne les destinées. À défaut d'avoir pris le parti ostentatoire de la révolte à la façon de Vautrin, il s'arroge le pouvoir d'un dieu rémunérateur dans l'exercice de la justice : jouant au « vengeur », il se plaît à apparaître « comme un remords » devant ceux qui viennent « parader devant [lui] qui vi[t] dans le calme » (*ibid.* : 971).

En se plaçant à la fois au centre des énergies qui dynamisent la société, mais au-dessus de cette mêlée de désirs en surchauffe, Gobseck n'est pas un prêteur comme les autres : il ne possède pas seulement l'or, il le fait circuler pour qu'il lui revienne plus nombreux ; il l'accumule comme une force vitale qui lui donne la puissance et la maîtrise. Gobseck devient de la sorte la figure même du capitaliste, dont il potentialise les virtualités, – son nom, par l'avidité orale qu'il connote, étant du reste d'« une singularité que Sterne appellerait une prédestination » (*ibid.* : 966).

On ne s'étonnera donc pas que son portrait s'écarte du réalisme pour prendre la dimension d'un mythe moderne, celui d'un ogre qui, par une sorte de prodige, parvient à s'emplir indéfiniment de sa substance nourricière sans jamais en être rassasié. Un tel prodige tient assurément à la nature exclusivement cérébrale de la passion du vieil usurier ; une passion « dégagée de tout investissement concret » (Berthier 1984 : 35) et, pour cette raison même, comme l'a relevé Philippe Berthier, préservée des dérèglements de l'anomie, quoiqu'elle soit sans limite. Balzac, dans son récit allégorique, se trouve ainsi en accord avec Marx quand celui-ci affirme : « Pour retenir et conserver le métal précieux […] le thésauriseur sacrifie donc à ce fétiche tous les penchants de sa chair » (Marx 1965 [1867] : 675sq.).

Il arrive cependant que le corps muselé de cet ascète proteste et que ses élans voluptueux le reprennent. Lorsqu'il pénètre dans la chambre de Mme de Restaud pour réclamer son dû, la silhouette de la comtesse qui se devine « dans [sa] nudité » sous le « châle de cachemire » dont elle s'est enveloppée à la hâte, « ses cheveux noirs », qui sortent « en grosses boucles » du « joli madras » qu'elle a « négligemment noué sur sa tête », n'échappent pas plus à Gobseck que le lit en désordre, sur lequel un édredon offre « l'empreinte de formes indécises » qui ré-

[9] « Je m'amuse », dit-il à Derville : « Croyez-vous qu'il n'y ait de poètes que ceux qui impriment des vers » (*ibid.* : 968).

veillent « [son] imagination » (Balzac 1976 [1830], t. II : 972) et rallument ses sens : « elle était magnifique de vie et de force ; […] elle inspirait l'amour […]. Elle me plut. Il y avait longtemps que mon cœur n'avait battu. J'étais donc déjà payé ! » (*ibid.* : 973).

De même, quand la comtesse lui propose ses diamants, tout en se réservant le droit de les lui racheter, Gobseck contemple et manipule longuement ces pierres avec une indicible volupté. Soudain, « ses joues pâles » reprennent des couleurs, un « feu surnaturel » se met à briller dans ses yeux, il retrouve un peu de sa jeunesse en maniant les joyaux de la main à son gré, comme s'il palpait le corps dont ils ont été la parure :

> il les sortait de l'écrin, les y remettait, les y reprenait encore, les faisait jouer en leur demandant tous leurs feux, plus enfant que vieillard, ou plutôt enfant et vieillard tout ensemble. (*ibid.* : 989)

Plus complexe qu'il n'y paraît, Gobseck est pris dans ses contradictions, partagé entre désir et abstinence, contrôle de soi et passion dévorante, dissipation et économie de son énergie vitale. Il a lui-même posé l'équation de son problème : « Le bonheur consiste ou en émotions fortes qui usent la vie, ou en occupations réglées qui en font une mécanique anglaise fonctionnant par temps réguliers » (*ibid.* : 970). S'il semble avoir pris le parti de vivre par la pensée et de se contenter du pouvoir que donne la seule idée de la richesse, sans chercher à en faire usage, ce qui suppose de sa part une certaine capacité de maîtriser les effusions du désir, force est de constater que cette discipline finit par céder sous les assauts de la pulsion la plus élémentaire.

La puissance destructrice de cette pulsion produit dans l'histoire du vieil avare un renversement décisif : à la faveur d'un dérèglement incontrôlé, l'ogre finit par se dévorer lui-même. Soudain, l'or qu'il entassait jusque-là dans les caves de sa banque, comme la garantie monétaire d'une puissance dont il jouissait en esprit, reprend toute sa valeur de fétiche matériel. Saisi par « cet instinct illogique » (*ibid.* : 1011) qui prévaut dans la simple avarice, il se laisse prendre au piège des réalités physiques, « passion que l'âge […] converti[t] en une sorte de folie » (*ibid.* : 1009). Préférant désormais les choses tangibles à l'idée de leur possession, il se met à les entasser dans son logis dans le seul but de les conserver auprès de lui.

L'argent n'est plus ce concentré de « toutes les forces humaines » qui fait de lui l'un des « rois silencieux et inconnus » (*ibid.* : 976) du Paris contemporain, qui

arbitre les destinées, sans prendre part au désordre universel. Le stérile attachement qu'il lui voue est devenu un piège, une manie, une pathologie que suggère l'accentuation de la couleur jaune citron[10] de sa carnation. L'or n'est plus pour Gobseck le sang du crédit qu'il infuse et fait circuler dans le corps social, et dont il tient ainsi la vie entre ses mains ; l'usurier a perdu de vue cette logique en s'imaginant dominer la puissance de l'or au point de devenir lui-même cette puissance. Il est l'« homme qui [s'est] fait or » (*ibid.* : 967sq.), qui fait corps avec lui. Ce fétichisme de l'or porte la mort en lui au lieu que le précieux métal soit comme un fluide nutritif qui donne la vitalité et la force. Aussi les derniers jours de l'usurier, dont Derville fait le récit, sont lamentables : « Tout entrait chez lui, rien n'en sortait. « Foi d'honnête femme, me disait la portière, vieille connaissance à moi, je crois qu'il avale tout sans que cela le rende plus gras » (*ibid.* : 1010).

On ne saurait mieux signifier le caractère improductif de cette obsession qui a vicié l'esprit du vieux capitaliste et l'a entraîné dans un mouvement autodestructeur. Maxime de Trailles le lui avait prédit : après lui avoir rappelé que les dissipateurs sont indispensables aux usuriers, les uns étant liés aux autres comme « l'âme et le corps » (*ibid.* : 986), l'« élégant coquin » (*ibid.* : 987) avait lancé à Gobseck et à ses semblables ces propos prophétiques : « Vous faites une éponge de moi […] et vous m'encouragez à me gonfler au milieu du monde, pour me presser dans les moments de crise ; mais vous êtes aussi des éponges, et la mort vous pressera » (*ibid.* : 986).

C'est effectivement ce qui arrive : la mort de Gobseck porte la marque de l'anomie financière : elle témoigne de la victoire de la matière sur l'esprit, de la pulsion sur la volonté, des mirages de la possession concrète sur le pouvoir symbolique de l'or. La toute-puissance de l'usurier, qui avait décidé de rester en marge, de résister à l'entraînement des passions, de mener, malgré son pouvoir, une vie frugale et contemplative, s'inverse et anéantit tous ses efforts. Il est repris par les forces aliénantes auxquelles il voulait échapper : la puissance de l'or qu'il incarnait finit par se retourner contre lui, par se muer en obsession accumulatrice, par l'entraîner paradoxalement dans une spirale désintégrative et par le laisser seul avec les rats qui grignotent ses biens, face au néant.

---

[10] « Il a jauni comme un citron […] la mort le travaille » (*ibid.* : 1010).

*

Dans *La Comédie humaine*, on a affaire à une altération durable du « rôle modérateur » (Durkheim 2009 [1897] : 292) de la société. En l'absence de repères donnés aux individus par « une autorité qui les dépasse » (*ibid.* : 294), les appétits individuels, que plus rien ne restreint, se heurtent inéluctablement à des obstacles infranchissables. Il arrive alors que les passions prennent un tour morbide, l'échec de toute tentative pour les assouvir provoquant un mélange de frustration, d'inquiétude et de révolte. L'anomie, pour Durkheim, est précisément cet affaiblissement de la régulation se traduisant par des pathologies sociales, qui affectent aussi bien la vie conjugale, la sécurité des biens et des personnes que les pratiques financières.

On voit ainsi apparaître la spécificité de la société libérale qui promeut le capitalisme dans le champ économique : l'anomie y devient permanente. Alors que s'impose la logique du marché, « le matérialisme économique » (*ibid*.) qui fournit ses idéaux à la société a pour conséquence que l'opinion, au lieu de regarder les activités commerciales « comme un moyen en vue d'une fin qui [les] dépasse » (*ibid*.), voit en elles « la fin suprême des individus et des sociétés » (*ibid.*). La libération des désirs, leur effervescence incontrôlée ne se limitent plus à la sphère économique : elles prennent place « au cœur du système des valeurs de la société moderne » (Besnard 1987 : 101), qu'elles gagnent dans son ensemble. C'est ainsi que l'anomie y devient un état « constant et, pour ainsi dire, normal » (Durkheim 2009 : 301).

Cette institutionnalisation de l'anomie, qui normalise l'infini du désir et ouvre sans limite l'horizon du possible, révèle la nature pathologique de cette société, qui a renoncé en grande partie à modérer les aspirations de chacun au profit de l'intérêt général. Dans un contexte où « les règles traditionnelles ont perdu de leur autorité », les désirs particuliers s'exaltent en proportion des richesses qui s'offrent en pâture à la convoitise ; la lutte entre les classes devient plus âpre, « à la fois parce qu'elle est moins réglée et que les compétitions sont plus ardentes » (*ibid.* : 297), ce qui n'est pas sans conséquence sur les usages du corps.

Qu'il soit transformé en marchandise, qu'il devienne l'instrument d'une rébellion prenant la forme de la déviance sexuelle, ou qu'il soit gagné par un fétichisme aliénant qui le détruit, le corps porte la marque de ce dérèglement. Il

est chez Balzac le révélateur des maux d'une société qui a rompu avec l'idéal humaniste de plein épanouissement du corps et de l'esprit. Loin d'en tempérer l'abus, qui est le « grand dissolvant de l'espèce humaine » (*Théorie de la démarche*, Balzac 1981 [1833], t. XII : 299), cette société porte en elle sa propre condamnation, puisqu'elle attise en l'homme le feu dévorant de passions qui ont pour seul horizon l'anéantissement : le sien comme celui de la société elle-même.

Bibliographie

ARISTOTE (1959) [entre 348 et 355 avant Jésus-Christ]) : *Éthique à Nicomaque*. Traduit par J. Tricot, Paris : Vrin.

BALZAC, HONORÉ DE (1980 [1829]) : *Physiologie du mariage*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. XI, 903-1205.

— (1976 [1830]) : *Gobseck*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 961-1013.

— (1979 [1831]) : *L'Enfant maudit*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. ÉditéÉdité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 865-960.

— (1981 [1833]) : *Théorie de la démarche*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. XII, 259-302.

— (1979 [1834]) : *La Recherche de l'Absolu*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 657-835.

— (1976 [1835a]) : *Le Contrat de mariage*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 527-653.

— (1976 [1835b]) : *Le Père Goriot*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 49-290.

— (1977 [1835c]) : *La Fille aux yeux d'or*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1039-1110.

— (1977 [1837a]) : *Illusions perdues*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par PIERRE-GEORGES CASTEX, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 123-732.

— (1977 [1837b]) : *César Birotteau*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 35-312.

— (1977 [1838]) : *Splendeurs et misères des courtisanes*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 429-935.

— (1977 [1840]) : *Un prince de la bohème*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 807-838.

— (1976 [1842]) : *La Femme de trente ans*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1017-1214.

— (1976 [1844]) : *Modeste Mignon*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 469-714.

— (1977 [1845]) : *Un homme d'affaires*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 777-794.

— (1977 [1846a]) : *Le Cousin Pons*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 483-765.

— (1977 [1846b]) : *La Cousine Bette*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 55- 451.

— (1977 [1854]) : *Le Député d'Arcis*. Dans : *id*. : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 715-813.

— (1977 [1855]) : *Les Petits Bourgeois* Dans : *id*. : *La Comédie humaine*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 21-183.

BARBÉRIS, PIERRE (1973) : *Le Monde de Balzac*. Paris : Arthaud.

BENTOLILA-FANON, LAUREN (2018) : *Balzac et les visages du mal : corps et corporations du crime*. Toulouse : Université Toulouse-Jean Jaurès.

BERTHIER, PHILIPPE (1984) : « Introduction ». Dans : Balzac, Honoré de : *Gobseck.* Paris : Flammarion, 7-62.

— (1992 [1979]) : « Balzac du côté de Sodome ». Dans : *id*. : *Figures du fantasme : Un parcours dix-neuviémiste.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 29-62, [*L'Année balzacienne* 1979, 147-177].

BESNARD, PHILIPPE (1987) : *L'Anomie, ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*. Paris : PUF.

COULEAU, CHRISTÈLE (2018) : « *La Cousine Bette* : le feuilleton des passions ». Dans : *L'Année balzacienne* 1, 19, 213-222.

CROISY, MARION ARDOUREL (2012) : « Corps du prisonnier et images du corps : une représentation de la déviance au XIXe siècle ». Dans : *TRANS*, 13, [en ligne] journals.openedition.org/trans/548, consulté le 1er mars 2023.

DURKHEIM, ÉMILE (2009 [1897]) : *Le Suicide.* Paris : Éditions Payot & Rivages.

FOUCAULT, MICHEL (1975) : *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

LASCAR, ALEX (2008) : « Les réalités du mariage dans l'œuvre balzacienne ». Dans : *L'Année balzacienne* 1, 9, 165-216.

LAVATER, JOHANN CASPAR (1841 [1775-1778]) : *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie.* Paris : Librairie française et étrangère.

MARX, KARL (1965 [1867]) : *Le Capital, livre premier.* Dans : *id.* : *Œuvres*. Édité par Maximilien Rubel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 535-1406.

— (1965 [1848]) : *Le Manifeste communiste*. Dans : *id.* : *Œuvres*. Édité par Maximilien Rubel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 157-195.

SUE, EUGÈNE (1989 [1842]) : *Les Mystères de Paris*. Paris : Robert Laffont.

CHRISTOPHE REFFAIT

La physiologie romanesque du capitaliste

Trotz des Diskurses der politischen Ökonomie über die Genügsamkeit des tugendhaften Industriellen hat sich im 19. Jahrhundert die allseits bekannte Karikatur des unersättlichen, fettleibigen Kapitalisten herausgebildet (wobei gleichgültig ist, ob er über technische Produktionsmittel oder über finanzielles Kapital verfügt). Die marxistische Kritik der politischen Ökonomie hingegen versucht, diese Darstellung des Kapitalisten zu erklären, indem sie einerseits die « Abstinenz » desselbigen als Heuchelei anprangert und kritisiert, dass die Akkumulation von Kapital als eigentliches Ziel verschwiegen wird. Andererseits deckt die marxistische Kritik auf, was die « Mehrarbeit » mit dem Körper des Proletariers macht. Im Unterschied zu diesem ökonomischen Denken, das als solches auch den Kapitalismus inkorporiert hat, besitzt die Literatur (wie auch die Kunst der Gravur oder der Karikatur) in zweierlei Hinsicht viel mehr Möglichkeiten. Zum einen diversifiziert sie die Darstellungen des Körpers des Kapitalisten bzw. die vielfältigen Verkörperungsformen der verschiedenen möglichen Beziehungen zum Kapital. Zum anderen erlaubt die Romanliteratur (von Balzac oder Zola) eine dynamische Repräsentation des Kapitals, in der die Zirkulation des Geldes in den Körpern und durch sie zum Ausdruck kommt.

Nous oublions parfois que le mot « capitalisme » n'est guère un mot du XIXe siècle. Certes Proudhon l'emploie, et ce sont ses propos que cite la brève notice du *Dictionnaire* de Pierre Larousse consacrée à ce qu'elle désigne comme un « néologisme ». Mais c'est un emploi isolé. Marx d'ailleurs n'utilise pas le terme et recourt plutôt à des expressions comme « système » ou « mode de production capitaliste », de même que le délégué Pluchart parle incidemment de « société capitaliste » dans *Germinal* (Zola 1964 [1885] : 1348) : ce sont notamment Max Weber et Werner Sombart qui parleront de « capitalisme », en donnant au mot une extension qui dépasse d'ailleurs le sens économique pour envisager aussi bien des idées commerciales, des mentalités, un système juridique, un état des techniques, etc.

Si l'on parle peu de « capitalisme » au XIXe siècle, on parle beaucoup du « capitaliste » : le détenteur du capital, celui qui a réussi à accumuler en s'extrayant des fatalités du travail, celui qui touche des bénéfices, des rentes ou des dividendes, est un être que nous retrouvons des romans de Balzac à ceux de Zola, en passant par le théâtre de mœurs, le vaudeville et la littérature panoramique. Or si le « capital » – mot que Durtal considère comme le « voile noir » dissimulant l'argent lorsque celui-ci devient « monstrueux » et surpuissant (Huysmans 1896 [1891] : 18) – est presque une abstraction, tout comme le terme « capitalisme », le capitaliste est quant à lui bien tangible. Certes le terme est un peu général : on

préfèrera parler d'« entrepreneur », de « producteur » ou d'« industriel » pour désigner à partir du début du siècle les capitalistes industriels, et l'on tendra à réserver le terme de « capitaliste » au détenteur d'un capital financier, à l'investisseur, au spéculateur. Mais du moins le capitaliste a-t-il un corps, un langage, des attitudes, et s'offre-t-il à la représentation. Or construire le corps du détenteur du capital, c'est aussi dire quelque chose de la genèse et de la circulation du capital, et nous souhaiterions donc éclairer ici le double discours du roman – à la fois physiologique et économique – sur la figure du capitaliste, en repartant de rappels sur l'économie classique et sa critique par Marx, pour finir par évoquer *Travail* (1901) d'Émile Zola, selon une approche inspirée de certaines études psycho-physiologiques du personnage de César Birotteau.

La frugalité du capitaliste

Il semble nécessaire de rappeler que le discours de l'économie politique, dès sa naissance, est un discours de l'épargne et de la frugalité. Lorsque les Physiocrates commencent à concevoir l'économie sous la forme d'un système et d'une succession d'exercices annuels fondés sur les rythmes agricoles, ils font la part de l'épargne qui prépare les investissements à venir. Lorsque Adam Smith, dans son *Enquête sur la nature et les causes de la richesse des nations*, réfléchit à « l'accumulation du capital » [*accumulation of capital*] (Smith 1991 [1776], t. 1 : 416), il développe une opposition, aussi morale qu'économique, entre le tempérament industrieux, qui porte à entretenir ses capitaux, et la « fainéantise » [*idleness*] (*ibid.* : 424), qui conduit à dépenser son revenu. Cette opposition vaut pour les sociétés : lorsqu'un peuple de domestiques, de commerçants ou d'artisans vit des « dépenses de revenu » [*spending of revenue*] d'une cour, de seigneurs, de notables, cela crée généralement une société « débauchée » [*dissolute*] (*ibid.*) ; la vitalité des salariés de manufactures et des capitalistes industriels suscite en revanche une société frugale tournée vers l'épargne, l'accroissement du capital et la création des richesses (*cf. ibid* : 425). On pourrait croire que cette opposition ne fait que reproduire une critique du luxe et de la dépense qui préexistait à l'invention de l'économie politique, et que nous retrouverions aussi bien d'un côté de la Manche que de l'autre (dans le *Télémaque* de Fénelon par exemple, *cf.* Ravix 2022). En vérité, cette critique de l'improductivité attaque, dans son principe économique, la société aristocratique et une certaine

société bourgeoise.[1] Et l'opposition morale et économique qui vaut pour les sociétés vaut aussi pour les individus : dans le même chapitre, Smith oppose l'homme « prodigue » [*the prodigal*], à l'homme « frugal » [*the frugal*]. Le prodigue est celui qui, « en ne bornant pas sa dépense à son revenu […] entame son capital » (Smith 1991 [1776], t. 1 : 426) ; le frugal est celui qui épargne, et c'est ici que Smith formule une distinction essentielle entre « la passion pour les jouissances actuelles » [*the passion for present enjoyment*], qui empêche l'accumulation du capital, et le « désir d'améliorer notre sort » [*the desire of bettering our condition*], qui seul nourrit l'épargne et l'investissement (*ibid.* : 428sq.). Ce distinguo important figure en bonne place dans le livre qu'Albert Hirschman a consacré à l'assomption de la notion d'intérêt dans la philosophie et la morale occidentales (*cf.* Hirschman 1980 [1977] : 64).

Dans le champ de l'économie politique, cet encouragement à l'épargne et à l'accumulation du capital contre la dépense aristocratique est peut-être encore plus prononcé chez l'importateur français de la pensée de Smith, c'est-à-dire Jean-Baptiste Say, qu'il s'agisse de son *Traité d'économie politique* de 1803, maintes fois réédité au cours du siècle et véritable bible de l'école classique française, de son *Cours d'économie politique* publié en 1828 ou de son plus accessible *Catéchisme d'économie politique* de 1815. Il n'est pas inintéressant de lire le *Traité* de Say à travers les yeux de Stendhal, qui en fait en 1810 une lecture partielle pour se préparer à des fonctions administratives (*cf.* Stendhal 1971 [1810] : 111-138)[2]. En repérant dans le propos de l'industriel d'Auchy tout ce qui tend à discréditer la notion de consommation (vue comme une « destruction d'utilité » qui « est toujours un mal »[3]), le jeune Stendhal croit pouvoir pointer une contradiction de cette économie politique. Say prône la frugalité au profit du réinvestissement en capital et de l'accroissement de la production, et son industriel-type apparaît comme « un homme qui s'enrichit en se refusant des consommations » (Stendhal 1971 [1810] : 124sq.). Mais l'économiste oublie selon Stendhal « l'action réciproque des particuliers les uns sur les autres » : pour que le fabricant de bas de soie puisse vendre ses bas, encore faut-il « que ses concitoyens se soient permis des consommations de bas » (*ibid.*). Bref, selon Stendhal qui s'érige en apôtre de la consommation à découvert,

[1] Sur ce point précis, *cf.* Rosanvallon 1999 [1979] : 81.
[2] On se référera à Crouzet 2011 : 297-308 et 320-337.
[3] *Cf.* Say (1803), entrée « Consommation » dans l'*index rerum*, t. III.

« le principe de Say chasse […] le bonheur sans produire la richesse » (*ibid.*). Cette objection majeure de l'apprenti économiste à l'endroit d'une économie politique qui prône la frugalité en risquant d'obérer la notion même de demande, nous aide à sentir tout ce qui, dans le discours d'un Jean-Baptiste Say, confine à un cocasse esprit de lésine, même si sa théorie, sa « loi des débouchés », est somme toute optimiste. Le *Traité d'économie politique* n'est pas seulement parcouru par une critique récurrente des fêtes du Roi Soleil et des dilapidations de l'Ancien Régime. Il y règne çà et là un insistant esprit ascétique : ici, Say médite sur le fait qu'il vaut mieux dépenser son huile de lampe à éclairer un atelier qu'une salle de bal ; là, il considère les jouissances que l'on peut tirer d'un beau parc non sans réfléchir à l'utilité de l'abattage des arbres ; ailleurs, il prescrit que tout jardin d'agrément fasse place à un petit coin de potager…

Naturellement tous les lecteurs et lectrices avertis reconnaissent dans le propos de Jean-Baptiste Say, filateur qui se refuse à la théorie pure pour prôner une économie politique pratique, des accents comparables au discours de la frugalité et de la rationalité que Max Weber commente en sociologue dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [*Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus*][4]. Dès les premières pages de l'ouvrage, Max Weber conteste l'idée que le protestantisme serait du côté du « matérialisme » [*materialistischen Weltfreude*] tandis que le catholicisme prônerait « l'indifférence au monde » [*Weltfremdheit*], afin d'étudier au contraire l'interpénétration de la piété religieuse et de la participation à la vie économique (*cf.* Weber 2000 [1920] : 79-80 ; Weber 1993 [1904-1905] : 7), mélange qui engendre le capitalisme ascétique qu'il s'agit d'étudier. Plus loin, il cite d'abondants extraits de Benjamin Franklin (*Necessary hints to those that would be rich*, 1736 ; *Advice to a young tradesman*, 1748) pour démontrer que s'y manifeste un véritable « *ethos*[5] » tourné vers l'accumulation du capital, un *ethos* qui relève d'une intériorisation pratiquement inconsciente de la piété (*cf. ibid.* : 87-89 et 12sq.). Pour Ferdinand Kürnberger, cité par Weber, et qui lit Franklin un peu comme le jeune Beyle avait lu Say, il se dégage de ces écrits américains une « philosophie du pingre » [*Philosophie des Geizes*] (*ibid.*). Plus avant, Weber explique que le capitalisme protestant allemand, quand il est devenu

4 Nous renverrons désormais et respectivement à l'édition française (Weber 2000 [1920]) et à l'édition allemande (Weber 1993 [1904-1905]) par deux numéros de pages successifs.
5 Le mot figure dans la version de 1920 seulement.

concurrentiel, s'est caractérisé par le réinvestissement systématique des fortunes dans l'entreprise et par un « dur pragmatisme » [*harter Nüchternheit*] (*ibid.* : 113 et 27). Il identifie alors l'« idéaltype de l'entrepreneur capitaliste » [*Idealtypus des kapitalistischen Unternehmers*] qui « aurait certains traits d'ascétisme analogues à ceux qui sont clairement perceptibles dans le 'sermon' de Benjamin Franklin » [*einen gewissen asketischen Zug an sich, wie* […] *in der* […] *'Predigt' Franklins*] (*ibid.* : 116 et 29). Enfin, comme on le sait, toute la deuxième partie de l'ouvrage de Weber est consacrée à « L'éthique du métier dans le protestantisme ascétique » [*Die Berufsidee des asketischen Protestantismus*], et c'est ici que nous trouvons d'innombrables illustrations de l'ascèse des puritains, ascèse sexuelle, suppression de la viande, bains froids (*ibid.* : 259 et 127sq.), tout cela aboutissant à la maxime : « Même les possédants ne doivent pas manger sans travailler » [*Auch der Besitzende soll nicht essen, ohne zu arbeiten*] (*ibid.* : 262 et 129).

La genèse du capital est donc d'abord une discipline du corps. Et le discours protestant étudié par Weber peut passer pour une expression radicale de l'éthique frugale qui caractérise l'économie politique classique. Mais cette section du livre de Max Weber, consacrée au rapport entre ascèse et esprit capitaliste, finit aussi par formuler l'antinomie qui pointe à l'horizon de ce processus d'enrichissement, comme elle a pu se poser aux ordres monastiques : l'esprit d'industrie et de frugalité peut-il survivre à la richesse qu'il va engendrer (*ibid.* : 291sq. et 149) ?

L'hypocrisie de l'abstinence

Dans sa critique de l'économie politique[6], Karl Marx note incidemment que les propositions faites par Thomas Robert Malthus pour entretenir la propension des industriels à travailler ont suscité à l'époque leur vive opposition. Mais surtout, il rit de cette « théorie de l'abstinence » [*Abstinenztheorie*] par laquelle les capitalistes voudraient faire oublier au monde que l'accumulation du capital est d'une part le fruit de la captation de la survaleur [*Mehrwert*] dégagée par la journée de travail du prolétaire, d'autre part l'héritage d'une accumulation primitive du capital qui n'est qu'une histoire de sang et de larmes (*enclosures* et exode rural anglais, esclavagisme, colonialisme). C'est sous la plume de Nassau William Senior

[6] Nous renverrons désormais respectivement à l'édition française (Marx 2014 [trad. 1983] [1890]) et à l'édition allemande (Marx 1957 [1890]) par deux numéros de pages successifs.

que Marx relève ces propos de 1836 : « Moi, je remplace le mot capital, considéré comme instrument de production, par le mot abstinence » [*ich ersetze das Wort Kapital, als Produktionsinstrument betrachtet, durch das Wort Abstinenz*] (Marx 2014 [1890] : 668 et *id.* 1957 [1890] : 626). À ce compte, s'écrie Marx, « toutes les conditions du procès de travail se transforment dès lors en autant de pratiques d'abstinence du capitaliste » [*Alle Bedingungen des Arbeitsprozesses verwandeln sich von nun in ebenso viele Abstinenzpraktiken des Kapitalisten*] (*ibid.* : 669 et 627) : il faudrait féliciter le capitaliste de semer le blé au lieu de le manger, lui rendre grâce de laisser au vin le temps de fermenter, enfin le remercier de prêter ses instruments de production à l'ouvrier, alors même que c'est ce dernier, par « l'incorporation de sa force de travail » au procès de production [*Einverleibung der Arbeitskraft*] (*ibid.*), qui permet la création de survaleur – rappelons que ce motif de l'incorporation et de l'absorption du travail de l'ouvrier par le processus de production est récurrent et fondamental dans *Le Capital*.

Précédemment, dans la troisième section de l'ouvrage consacrée à « La production de la survaleur absolue » [*Die Produktion des absoluten Mehrwerts*], Marx articule plusieurs chapitres qui sont centraux dans notre étude du rapport entre corps et capital : dans le chapitre V sur « Procès de travail et procès de valorisation » [*Arbeitsprozess und Verwertungsprozess*] et dans le chapitre VII sur « Le taux de la survaleur » [*Die Rate des Mehrwerts*], il montre à partir de quel moment la journée du travailleur ne contribue plus seulement à sa subsistance, mais à la production d'une survaleur au seul bénéfice du capitaliste ; dans le chapitre VIII sur « La journée de travail » [*Der Arbeitstag*], il détaille ce que la conception capitaliste de la journée (ou de la nuit) de travail de l'ouvrier, péniblement contrecarrée par les lois successives sur les fabriques votées en Angleterre entre les années 1830 et 1860, a fait du temps du prolétaire, mais aussi et surtout de son corps. Un vaste diptyque émerge de cette analyse : le contraste entre la comédie de l'abstinence jouée par les capitalistes (en vérité plus par les capitalistes de papier des économistes, que par les très pragmatiques patrons dépeints par Marx) et la dévoration des ouvriers par le capital, image qui annonce déjà les pages de *Germinal*.

Le chapitre V du *Capital*, beaucoup plus complexe par ses calculs que les pages de Proudhon qui lui ont inspiré l'idée de la survaleur, est un chapitre dans lequel Marx développe l'exemple d'une fabrique de coton en chiffrant les coûts

de main d'œuvre, de machines et de matières premières (et aussi du travail déjà *incorporé* dans ces facteurs de production). Son raisonnement procède en deux temps. Il commence par montrer que jusqu'à une certaine durée de la journée de travail, le capitaliste ne fait que rentrer dans ses frais, ce qui est pour lui décevant. C'est ici que Marx ironise sur le discours misérabiliste parfois observable chez le capitaliste : « le voilà qui moralise : nous devrions penser à son abstinence. Il aurait pu les gaspiller, ses 15 shillings. Au lieu de cela, il les a consommés productivement » [*Er katechisiert. Man soll seine* Abstinenz *bedenken. Er konnte seine 15 Shilling verprassen. Statt dessen hat er sie* produktiv konsumiert…] (*ibid.* : 215 et 200).[7] Dans un deuxième temps de son raisonnement, Marx montre arithmétiquement ce qui se passe quand la journée de travail est portée à douze heures et que le processus dégage une survaleur d'un neuvième : « Le tour a enfin marché » [*Das Kunststück ist endlich gelungen*], écrit-il, « L'argent est transformé en capital » [Geld *ist in* Kapital verwandelt] (*ibid.* : 218 et 203). Pour dire la genèse de cette survaleur, qui revient tout entière au capitaliste, Marx recourt, comme il le fait périodiquement dans ses bilans triomphants, à la métaphore :

> en incorporant la force de travail vivante à leur [= des marchandises] objectivité de choses mortes, le capitaliste transforme de la valeur, c'est-à-dire du travail passé, objectivé, mort, en capital, c'est-à-dire en valeur qui se valorise elle-même, en ce monstre animé, qui se met à « travailler », comme s'il avait le diable au corps. (Marx 2014 [1890] : 219)
>
> [*indem er* [*der Kapitalist*] *ihrer toten Gegenständlichkeit lebendige Arbeitskraft einverleibt, verwandelt er* Wert*, vergangne, vergegenständlichte,* tote *Arbeit in* Kapital, sich selbst verwertenden Wert*, ein beseeltes Ungeheuer, das zu* « *arbeiten* » *beginnt, als hätt' es Lieb' im Leibe.* (Marx 1957 [1890] : 203)]

Cette autonomisation du capital dévorateur, qui anime toute l'industrie et que décrit l'ouvrage en recourant aux verbatim des patrons de fabriques ou aux rapports des inspecteurs du travail, Marx continue de la désigner métaphoriquement dans le célèbre chapitre sur la journée de travail : le capital impose un « rognage et grignotage sur les temps de repas » de l'ouvrier [*nibbling and cribbling at meal times / knabbern und kratzen an den Essenspausen*] tout en manifestant sa propre « fringale bestiale de surtravail » [*Werwolfheisshunger für Mehrarbeit*] (*ibid.* : 271 et 251sq.) ; ces capitalistes prétendument abstinents ont en vérité une « soif vampirique de travail vivant » [*Vampyrdurst nach lebendigem Arbeitsblut*] (*ibid.* : 287

[7] Les mots et passages soulignés sont ici reproduits tels qu'ils apparaissent ou n'apparaissent pas dans les éditions indiquées respectives.

et 266) ; le « loup-garou capital » a pour unique désir d'usurper « le temps qu'il faut pour la croissance, le développement et le maintien du corps [des ouvriers] en bonne santé » [*in seinem Werwolf-Heisshunger* […] *usurpiert das Kapital die Zeit für Wachstum, Entwicklung und gesunde Erhaltung des Körpers*] (*ibid.* : 296 et 276) ; et dans le discours des fabricants eux-mêmes Marx relève le lexique de l'*absorption* et de la *consommation* de la force de travail (*cf. ibid.* : 299 et 278).

Il y a donc loin de la frugalité du capitaliste selon l'économie politique, aux « orgies » [*Orgien*] (*ibid.* : 310 et 291) auxquelles se sont livrés les capitalistes anglais, même lorsqu'on a commencé à durcir les lois sur les fabriques en 1833 et 1844. On comprend pourquoi l'imagerie militante figure communément le capitaliste en obèse insatiable. Le chapitre de Marx sur la journée de travail montre la conséquence de cette faim de surtravail sur les corps des prolétaires : silhouette « recroquevillée » des enfants des fabriques de dentelles de Nottingham, « dégénérescence » des petits employés des poteries du Staffordshire travaillant à sept ans quinze heures par jour, phosphorite frappant les enfants misérables qui travaillent dans les fabriques d'allumettes[8]… Observons que la métaphore de la dévoration des corps ouvriers par le capital, qui parcourt toute l'analyse marxienne du processus de production, s'est de même imposée très vite dans la réflexion d'Émile Zola lorsqu'il a commencé à réfléchir à son roman sur les mineurs. Sans revenir sur les lectures socialistes de Zola[9], nous pouvons nous contenter de remarquer que mainte ligne de l'Ébauche de *Germinal* consonne avec la métaphore filée de Marx :

> — Donc tout cela logique, partant de petits faits, de la misère et de la souffrance première, dont la cause est générale, remonte à l'inconnu social, au dieu capital, accroupi dans / son temple, comme une bête grasse et repue, monstrueuse d'assouvissement ; tout cela n'étant pas voulu par les chefs que je mets en scène, provenant de l'état de chose* supérieur et déterminer* par le temps ; tout cela s'enchaînant ensuite, se déduisant par grands mouvements humains, et arrivant aux catastrophes, aux abominations que je raconterai. (Zola 1986 : f°422-424)

La différence avec Marx étant que ces lignes tendent à dé-subjectiver l'économie, à pronominaliser le processus économique dans une perspective naturalisante, là où Marx s'emploie à décrire des corps, à citer des propos, à nommer capitalistes, contremaîtres et fabriques, enfin à retracer les stratégies des patrons contre les lois.

---

8 Sur cette attention de Marx pour les conséquences du surtravail sur le corps prolétaire, *cf.* Haber et Renault 2007 : en particulier 19-23.

9 Je me permets de renvoyer à Reffait 2011.

Les problèmes de circulation du capitaliste de roman

Cependant, s'il arrive à Marx de croquer la *physionomie* du capitaliste, c'est au roman qu'il revient d'en proposer à proprement parler une *physiologie*. La dramatisation de l'entrée dans la fabrique, juste avant la troisième section de l'ouvrage sur « La production de la valeur absolue » [*Dritter Abschnitt : Die Produktion des absoluten Mehrwerts*], est un passage bien connu du *Capital*. Marx ironise sur le fait que le geste de l'embauche, qui met théoriquement à égalité une offre et une demande de travail, annonce en fait l'abus que fera le capitaliste de la force de travail :

> …la physionomie de nos *dramatis personae* se transforme déjà quelque peu. L'ancien possesseur d'argent marche devant, dans le rôle du capitaliste, le possesseur de force de travail le suit, dans celui de son ouvrier ; l'un a aux lèvres le sourire des gens importants et brûle d'ardeur affairiste, l'autre est craintif, rétif comme quelqu'un qui a porté sa propre peau au marché et qui, maintenant, n'a plus à attendre… que le tannage. (Marx 2014 [1890] : 198)
>
> […*verwandelt sich, so scheint es, schon in etwas die Physiognomie unsrer* dramatis personae. *Der* ehemalige *Geldbesitzer schreitet voran als* Kapitalist*, der Arbeitskraftbesitzer folgt ihm nach als* sein Arbeiter *; der eine bedeutungsvoll schmunzelnd und geschäftseifrig, der andre scheu, widerstrebsam, wie jemand, der seine eigne Haut zu Markte getragen und nun nichts andres zu erwarten hat als die* – Gerberei.] (Marx 1957 [1890] : 184)

Ce « tannage » est ce que dépeint le chapitre VIII sur la journée de travail, lequel se termine par une clausule faisant écho à la citation que nous venons de donner : l'ouvrier a désormais éprouvé que « le vampire qui le suce ne lâche pas prise 'tant qu'il y a encore un muscle, un nerf, une goutte de sang à exploiter' » (la citation interne est d'Engels) [[*es wird entdeckt*] *dass in der Tat sein Sauger nicht loslässt, 'so lange noch ein Muskel, eine Sehne, ein Tropfen Bluts auszubeuten'*] (*ibid.* : 337sq. et 316). Mais le genre romanesque ne se satisfait pas forcément de ces silhouettes de *dramatis personae.* Le roman balzacien, bien qu'il n'évoque guère la relation de salariat, tout comme le roman zolien, parce qu'il se veut naturaliste, s'acheminent vers une véritable physiologie du capital : entendons non seulement la construction d'un vaste processus de métaphorisation, comme celui du Voreux (capital technique) et du Minotaure (capital financier), mais la pensée du capital à travers le corps du capitaliste.

Cela commence certes par de simples vignettes. Il y a notamment d'éminents portraits de capitalistes frugaux dans le roman balzacien ou zolien. Le père Grandet dans *Eugénie Grandet* (1833), et son équivalent discret qu'est Jean-Athanase de La Baudraye dans *La Muse du département* (1837), sont des vignerons, tonneliers et spéculateurs uniquement préoccupés de faire rendre les plus grands intérêts à

leurs capitaux et de borner les dépenses de leur maisonnée. Le portrait physique liminaire du père Grandet dit sa sécheresse ; une phrase désigne son regard comme celui « d'un homme accoutumé à tirer de ses capitaux un intérêt énorme » (Balzac 2016 [1834] : 61) ; mais il y a surtout des postures et saynètes qui traduisent la perpétuelle surveillance de ses dépenses : le personnage est posé par la circonstance liminaire qui le montre réparant lui-même l'escalier vétuste de sa maison devant ses invités du soir ; le petit-déjeuner du cousin Charles, gâté par Eugénie et sa mère tandis que Grandet n'a de cesse de retirer le sucrier à son neveu, est une scène de Molière. Cependant le personnage serait de peu d'intérêt romanesque s'il ne marquait la transition de l'Harpagon classique au spéculateur avisé sur la rente et sur l'or : Grandet n'incarne qu'en partie la pathologie de l'argent qui consiste à envisager la monnaie comme moyen plutôt que fin (*cf.* Pignol 2016 : 229sqq. ; les jeunes gens plaisantent sur sa chevelure « blanche et or », les « connaisseurs » reconnaissent dans la mobilité de ses yeux l'habitude de contempler un trésor ; Balzac 2016 [1834] : 65 et 61) ; car il est aussi un investisseur, et sa frugalité est assez comparable à celle du bonhomme Franklin. Autre figure de capitaliste frugal, celle du banquier Gundermann dans *L'Argent* (1891) de Zola. Ici aussi, le corps dit la privation. Cet alter ego fictionnel de James de Rothschild est de complexion si faible qu'il ne peut boire que du lait (*cf.* Zola 1967 [1891] : 21). Il néglige les avances de la baronne Sandorff lorsqu'elle vient en tentatrice lui demander des informations sur le marché boursier (*cf. ibid.* : 268). Il apparaît aux yeux de Saccard (lequel assiste à son déjeuner sans cesse interrompu par les affaires) comme une figure absurde de la frugalité capitaliste :

> Pourquoi cet or inutile ajouté à tant d'or, lorsqu'on ne peut acheter et manger dans la rue une livre de cerises, emmener à une guinguette du bord de l'eau la fille qui passe, jouir de tout ce qui se vend, de la paresse et de la liberté ? (*ibid.* : 96)

Bien qu'il incarne lui-même un principe de jouissance, Saccard finit par être

> pris d'une sorte de terreur sacrée, à voir se dresser cette figure, non plus de l'avare classique qui thésaurise, mais de l'ouvrier impeccable, sans besoin de chair, devenu comme abstrait dans sa vieillesse souffreteuse, qui continu[e] à édifier obstinément sa tour de millions… (*ibid.*)

Dans les deux exemples de Grandet et de Gundermann, qui n'ont pour inconvénient pour nous que d'ignorer la relation de salariat et de déplacer la problématique sur le marché des marchandises et de la monnaie, il y a bien circulation de l'argent et augmentation du capital en même temps que peinture du corps d'un capitaliste ascétique.

Que le capitaliste frugal existe dans ces romans, comme il existe dans les « physiologies » des années 1840 qui pour partie informent les silhouettes balzaciennes, ne traduit pas forcément encore la manière dont le corps conféré au capitaliste peut exprimer dynamiquement la circulation du capital. Dans un roman comme *César Birotteau* (1837) en revanche, Hélène Gomart repère un discours physiologique récurrent, auquel elle confère un sens financier (*cf.* Gomart 2004 : 87-94) : inventoriant les malaises qui frappent le parfumeur après la fuite du notaire qui lui emporte sa fortune et au fil de ses démarches infructueuses pour emprunter, elle remarque qu'ils concernent tous un problème de circulation sanguine. Le jeune Alexandre Popinot devine chez son patron « une espèce de coup de sang » et il pense qu'« il faudrait peut-être le saigner ou lui mettre les sangsues » (Balzac 1977 [1837] : 191). Le médecin Haudry diagnostique quant à lui une « congestion cérébrale » et il estime qu'il faut en priorité « dégager » la tête (*ibid.*). César souffre en effet de maux de tête et il meurt finalement d'un « anévrisme », d'un « flot de sang », d'un « vaisseau rompu », au moment de sa réhabilitation par le tribunal de commerce (*ibid.* : 312). Cette métaphore sanguine étant insistante, Hélène Gomart établit un rapport entre le progrès de la congestion cérébrale chez César et le déséquilibre de sa comptabilité dans la faillite qui le frappe (elle rapproche à ce propos les termes « gestion » et « congestion ») (*cf.* Gomart 2004 : 87). Elle établit aussi un rapport entre les tentatives de César de recourir à ce que la technique financière de l'époque appelle une « circulation d'effets » et ses propres problèmes circulatoires. C'est donc une véritable « psychosomatique » de l'argent (*ibid.* : 90) que met en évidence Hélène Gomart dans le texte balzacien, psychosomatique fondée sur une définition métaphorique du capital. Une phrase du roman indique que César tombe dans

> l'indéfinissable épuisement qui suit les luttes morales excessives où se dépense plus de fluide nerveux, plus de volonté qu'on ne doit en émettre journellement, et où l'on prend pour ainsi dire sur le capital d'existence. (Balzac 1977 [1837] : 224)

La théorie balzacienne du capital vital, que nous reconnaissons ici, gouverne, dans ce roman du commerce, le rapport entre le corps du capitaliste et sa recherche infructueuse de liquidités ou le déséquilibre de son bilan. D'autres passages introduisent ainsi une équivalence entre tête et capital, entre maux de tête et perte du capital, entre « décapitation » et « décapitalisation » écrit Hélène Gomart (car il existe une page surprenante où César, prenant la mesure de sa ruine imminente souhaite

qu'on le délivre de sa tête, *cf.* Gomart 2004 : 91). La conclusion de l'étude est qu'il y a ici « monétarisation accentuée de la théorie balzacienne des fluides vitaux » et que « le capitaliste ne fait qu'un avec sa nature, affectée par tout ce qui affecte son capital, autre manière de dire que César incarne l'existence du capitaliste » (*ibid.* : 90sq.). Bref, « le travail de Balzac dans le roman est d'incorporer l'argent » (*ibid.* : 108). Lue ainsi, la construction romanesque de Birotteau se détache de la seule physionomie de Grandet en 1833, de même qu'elle est loin de ce qu'on appelle « physiologie » en 1840 (*cf.* Balzac / Frémy 1841), loin a fortiori des prosopographies financières des *Français peints par eux-mêmes* (*cf.* Arlincourt 1853 et Soulié 1853), ou encore des *dramatis personae* du *Capital* : il ne s'agit plus de vignettes, de caricatures, d'attitudes ni de physionomies, car le roman investit en même temps le dysfonctionnement du corps et le devenir du capital, lisant l'un dans l'autre.

Une analyse comparable pourrait être faite de *Travail* (1901) d'Émile Zola, avec l'avantage de nous plonger dans un univers plus conforme au propos au Marx, même s'il ne s'agit pas ici de creuser les sources socialistes du roman.[10] En inventant un site industriel (peut-être dans le Massif central), Zola invente aussi une généalogie ouvrière bifide, comme une réédition industrielle de la famille des Rougon et des Macquart, qui se trouverait croisée avec les méditations finales du Livre I du *Capital* sur « La prétendue 'accumulation initiale' » [*Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation*] (*cf.* Marx 2014 [1890] : 803-857 et *id.*1957 [1890] : 751-804). Le roman évoque le double destin d'une famille d'ouvriers, les Ragu, et d'une famille de patrons, les Qurignon, sur quatre ou cinq générations. Les personnages et le narrateur rappellent plusieurs fois comment quatre-vingts ans avant le début de l'action, deux ouvriers, « étireurs tous les deux, sans un sou en poche » (Zola 2009 [1901] : 53), Pierre Ragu et Blaise Qurignon, ont établi ensemble une petite aciérie au bord de la rivière. Comme l'économie politique classique, Zola invente un discours de l'origine. Nous comprenons que l'aïeul des Qurignon était « plus adroit et plus économe sans doute » parce que « de longues générations de travailleurs œuvraient en lui, faisaient en lui sa force et son triomphe » (*ibid.* : 248), comme s'il existait un atavisme de l'habileté économique – point étrange et problématique du roman zolien (une sorte d'accumulation primitive se serait inscrite dans l'hérédo). Dès lors, l'ouvrier le plus habile, Qurignon, a employé l'autre

10 Sur ce point, *cf.* Scharf 2011 : 347sq.

ouvrier, Ragu, et il s'est produit une iniquité première que ne cesse de désigner le texte, si bien que le roman de Zola se déploie entre d'une part une position critique, d'autre part la fidélité à l'idée du « péché originel économique » [*dem ökonomischen Sündenfall*] sur laquelle Marx ironise au début du chapitre XXIV du *Capital* – parce que l'idée qu'une « élite laborieuse, intelligente et avant tout économe » [*eine fleissige, intelligente und vor allem sparsame Elite*] fut autrefois amenée à faire travailler « une bande de canailles fainéantes » [*faulenzende,* […alles] *verjubelnde Lumpen*] (Marx 2014 [1890] : 803 et *id.* 1957 [1890]: 751sq.) est une idée qui pour Marx dissimule les crimes et pillages initiaux. La théorie de l'extorsion de la survaleur est formulée dans les propos liminaires du bon ouvrier, Bonnaire, un collectiviste qui commente la saga des Qurignon :

> Quand on nous les donne en exemple, en nous disant : « Vous voyez bien qu'un ouvrier peut arriver à une grosse fortune, avec de l'intelligence, du travail et de l'économie », ça m'irrite un peu, parce que je sens que tout cet argent n'a pu être gagné qu'en exploitant les camarades, en rognant sur leur pain et sur leur liberté. (Zola 2009 [1901] : 54)

Mais le plus intéressant est naturellement la manière dont le descendant des Qurignon incarne le capital, et dont la physiologie du capitaliste entend dire la captation initiale de la survaleur et l'exploitation du surtravail. De la relation de salariat qui s'est instaurée entre les deux anciens ouvriers étireurs, le collectiviste Bonnaire dit incidemment : « ça se paie un jour, cette vilaine chose-là » (*ibid.*). Or il se trouve que Jérôme Qurignon, fils de l'aïeul Blaise et lui-même héros du développement des aciéries de l'Abîme, a été atteint en pleine « force » d'une « paralysie brusque » des deux jambes et d'un mutisme progressif (*ibid.* : 59sq.). Au début du roman, nous voyons donc cet ancien patron, qui a dû laisser la direction de l'usine à son fils puis au mari de sa petite-fille, se promener dans les rues de la ville industrielle en fauteuil roulant. Ne l'envisageant que de l'extérieur, le texte maintient le mystère sur ses pensées : on ne sait si son regard perçant sur les usines, les ouvriers et ses proches signifie ou non la conscience des pertes qui se sont accumulées dans les deux générations qui l'ont suivi. Dans une scène qui survient aux trois quarts du roman, que Zola a voulu édifiante, cet Argus impotent sort soudain de son mutisme pour convoquer sa famille au pied de son lit et condamner l'accumulation primitive du capital autant que la fièvre de jouissances de ses héritiers. « Il faut rendre, il faut rendre, il faut rendre… » (*ibid.* : 249), répète-t-il, leitmotiv d'une scène où la formulation narratoriale de la thèse se mêle indistincte-

ment au discours indirect libre : « Si les choses, à son entour, avaient si rapidement croulé, n'était-ce pas parce que la fortune acquise par le travail des autres était empoisonnée et empoisonneuse ? » (*ibid.*). L'empoisonnement de la richesse et de la jouissance a pour origine l'extorsion de la survaleur : « Leur faute, à ces ouvriers si robustes, avait été de croire qu'ils devaient, pour leur bonheur personnel, s'emparer et jouir de la richesse qu'ils créaient avec les bras des camarades » (*ibid.*).

Et cet empoisonnement prend chez Zola la forme de l'impotence, du tassement, de l'impuissance peut-être (nous repensons alors à ce qu'Hélène Gomart dit de l'immaturité sexuelle de Birotteau), qui permet de dire la retombée de la famille, la punition de l'*hybris*. Que Qurignon soit frappé aux jambes, comme un Labdacide de l'âge industriel, n'est pas sans rappeler la manière dont Mme Chanteau, dans *La Joie de vivre* (1884), se trouve immobilisée par un œdème aux jambes après avoir progressivement spolié sa nièce Pauline de son héritage. Dans ce texte-là, les jambes enflées, lourdes, inutiles, représentent le « sourd travail qui émiett[e] en [soi] les bons sentiments », elles indiquent « une rage de l'argent, grandie peu à peu, emportant la raison et le cœur » (Zola 1964 [1884] : 953). Dans *La Joie de vivre* comme dans *Travail*, Zola propose donc une psychosomatique de la spoliation, et les jambes de Mme Chanteau ou de Jérôme Qurignon disent, comme la tête de Birotteau, avec la même accumulation morbide de sang ou de fluide, un vice dans le capital. Simplement, le dynamisme de cette physiologie romanesque n'est pas orienté de la même manière : tandis que l'opus des *Rougon-Macquart* met en scène une persévérance dans l'ingratitude (la tante hait sa nièce pour sa créance même), l'opus des *Quatre Évangiles* met en scène une expiation en forme d'auto-expropriation : le capitaliste restitue la survaleur aux travailleurs. Dans tous les cas, le corps du capitaliste fait signe, comme celui des prolétaires dans le chapitre VIII du *Capital*, et même il raconte une histoire.

*

En face de la représentation irénique proposée par l'économie politique, celle de salariés et de capitalistes industriels dont la rencontre sur le marché du travail promeut une société vertueuse ; à l'encontre surtout de l'idée de saine frugalité du capitaliste que défendent Smith ou Say (ce qui ne les empêche pas de connaître

les travers des entrepreneurs dans la réalité),[11] le discours marxiste met l'accent, par un mélange d'enquête documentaire et d'images fantastiques, sur la faim dévorante du capitaliste et son effet sur l'ouvrier : la survaleur excite l'appétit du capitaliste et le surtravail détruit le corps du prolétaire. Cela n'empêche pas l'image du capitaliste obèse, qui a pu prospérer ensuite dans la caricature militante, d'avoir des sources plus anciennes.

On gagnerait à reconnaître la diversité des traits physiques en vérité prêtés au capitaliste en littérature aussi bien que dans les arts visuels. M. de Rênal, industriel hypocrite, a peu à avoir avec le père Grandet. Les physiologies des années 1830-1840 que nous avons citées ponctuellement, et qui investissent la question du désir et de la détention de capital sur le terrain de l'économie financiarisée (différent de l'univers de l'usine dans lequel Marx comme Zola mettent en scène l'extorsion de la survaleur), dessinent de toute évidence une variété de corps : le rentier de Balzac s'avère tantôt flasque, tantôt maigre comme un usurier balzacien ; l'agent de change de Soulié est élégant mais aminci par la préoccupation de ses affaires et son incapacité à jouir, et il ne ressemble pas au célèbre « Banquier » ventripotent et conquérant de Daumier. Il semble que le capital engraisse quand on le détient, amaigrit quand on le désire. Ce qui n'empêche pas Zola d'esquisser dans *L'Argent* un capitaliste rationnel abstrait des besoins corporels, et à l'inverse un spéculateur hédoniste en quête de fortune, tout en déplaçant la représentation des appétits du registre oral au registre génital. Les codes de représentation sont donc instables. Il reste que l'esthétique romanesque se donne, depuis les fluides balzaciens jusqu'à la physiologie zolienne, comme une pensée de la circulation monétaire : les canaux se multiplient ou se bouchent. Moyen d'installer une temporalité dans l'incorporation romanesque du capital.

Bibliographie

ARLINCOURT, VICOMTE D' (1853 [1840-1842]) : « Le Spéculateur ». Dans : Curmer, Léon (éd) : *Les Français peints par eux-mêmes*. Paris : Furne, t. 1, 302-306.

BALZAC, HONORÉ DE (1977 [1837]) : *César Birotteau*, édité par René Guise. Paris : Gallimard.

— (2016 [1834]) : *Eugénie Grandet*, édité par Jacques Noiray. Paris : Gallimard.

— / FRÉMY, ARNOULD (1841) : *Physiologie du rentier de Paris et de province* (dessins par Gavarni, Henri Monnier, Daumier et Meissonier). Paris : Martinon éditeur.

[11] *Cf.* le commentaire par Philippe Steiner de la manière dont Say envisage les travers des entrepreneurs comme groupe social (*cf.* Say 1996 : 33sq.).

CROUZET, MICHEL (2011) : *Stendhal et le désenchantement du monde* Paris : Classiques Garnier.

GOMART, HÉLÈNE (2004) : *Les opérations financières dans le roman réaliste : lectures de Balzac et de Zola*. Paris : Honoré Champion.

HABER, STÉPHANE / RENAULT, EMMANUEL (2007) : « Une analyse marxiste des corps ? ». Dans : *Actuel Marx* 41, 14-27.

HIRSCHMAN, ALBERT O. (1980 [1977]) : *Les passions et les intérêts : justifications politiques du capitalisme avant son apogée.* Traduit de l'anglais par Pierre Andler, Paris : PUF. [*The Passions and the Interests – Political Arguments for Capitalism before its Triumph*. Princeton : Princeton University Press].

HUYSMANS, JORIS-KARL (1896 [1891]) : *Là-bas*. 15e éd., Paris : Stock.

MARX, KARL (2014 [trad. 1983] [1890]) : *Le Capital (Livre I). Critique de l'économie politique*. Traduit de la 4e éd. allemande, édité par Jean-Pierre Lefebvre *et al*., Paris : PUF, « Quadrige ».

— (1957 [1890]) : *Das Kapital (Buch I). Kritik der politischen Ökonomie*. 4e éd., édité par Friedrich Engels, Berlin : Dietz.

PIGNOL, CLAIRE (2016) : « Les pathologies de l'intérêt dans *Eugénie Grandet* : richesse, déraison et despotisme ». Dans : *L'homme et la société*, n°200, dossier « Économie et littérature », édité par Pierre Bras et Claire Pignol, Paris : L'Harmattan, 223-238.

RAVIX, JOËL THOMAS (2022) : « Pourquoi Fénelon n'a pas inventé l'économie politique ». Dans : *Fabula-LhT (Littérature Histoire Théorie)*, n°28, « Inventer l'économie », édité par Claire Pignol et Christophe Reffait [en ligne] www.fabula.org/lht/28/ravix.html, consulté le 7 mars 2023.

REFFAIT, CHRISTOPHE (2011) : « Libéralisme et naturalisme. Remarques sur la pensée économique de Zola à l'époque de *Germinal* ». Dans : *Romanic Review* 102, 3-4, numéro spécial Zola, édité par Nicholas White, New York: Duke University Press, 427-448.

ROSANVALLON, PIERRE (1999 [1979]) : *Le capitalisme utopique. Histoire de l'idée de marché*. Paris : Seuil.

SAY, JEAN-BAPTISTE (1803) : *Traité d'économie politique.* Paris : Crapelet.

— (1815) : *Catéchisme d'économie politique ou instruction familière qui montre de quelle façon les richesses sont produites, distribuées et consommées dans la société*. Paris : Guillaumin.

— (1996 [1828]) : *Cours d'économie politique et autres essais*, édité par Philippe Steiner. Paris : Flammarion.

SCHARF, FABIAN (2011) : *Émile Zola : de l'utopisme à l'utopie (1898-1903)*. Paris : Honoré Champion.

SMITH, ADAM (1991 [1776]) : « Du travail productif et du travail non productif, de l'accumulation du capital » (Livre II, chap. III). Dans : *id.* : *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* [1776]. Trad. Germain Garnier, édité par Daniel Diatkine, Paris : Flammarion.

SOULIÉ, FRÉDÉRIC (1853 [1840-1842]) : « L'Agent de change ». Dans : Curmer, Léon (éd) : *Les Français peints par eux-mêmes*. Paris : Furne, t. II, 36-40.

STENDHAL (1971 [1810]) : « Traité d'économie politique ». Dans : *id.* : *Œuvres complètes*, t. 45 : *Mélanges I – Politique, Histoire, Économie politique*. Édité par Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève : Edito-service, « Cercle du bibliophile ».

WEBER, MAX (2000 [1920]) : *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* : Édité par Isabelle Kalinowski, Paris : Flammarion, « Champs ».

— (1993 [1904-1905]) : *Die protestantische Ethik und der* « *Geist* » *des Kapitalismus.* Édité par Klaus Lichtblau et Johannes Weiss, Bodenheim: Athenäum Hain Hanstein.

ZOLA, ÉMILE (1967 [1891]) : *L'Argent*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 9-398.

— (1964 [1885]) : *Germinal*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1133-1591.

— (1964 [1884]) : *La Joie de vivre*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 805-1130.

— (2009 [1901]) : *Travail*. Édité par Béatrice Laville. Dans : *id.* : *Œuvres complètes*, t. 19, Paris : Nouveau monde éditions.

— (1986) : « Ébauche, dossier préparatoire de *Germinal* ». Dans : Becker, Colette (éd.) : *Émile Zola, la fabrique de « Germinal »*. Paris : Sedes, 255-290 (NAF 10307, folios 401-500), 256 et 262 (NAF 10307, folios 402/1 et 422/21-423/22).

GERO FAßBECK

Der schöne Schein der Dinge: Zur Rolle der Warenästhetik in Zolas *Au Bonheur des dames* (1883)

L'article examine l'importance de l'esthétique de la marchandise dans le roman *Au Bonheur des dames* (1883) de Zola. Le philosophe allemand Wolfgang F. Haug reconnaît dans l'esthétique de la marchandise un instrument du capitalisme qui agit sur le corps et la sensualité par le biais des apparences sensuelles. L'esthétisation de la marchandise est une conséquence nécessaire du problème de réalisation de la valeur d'échange, qui doit se renouveler à intervalles réguliers afin d'obtenir une plus-value. Dans sa théorie, Haug se concentre exclusivement sur la période du fordisme, c'est-à-dire sur une forme de production de masse qui a suivi la seconde guerre mondiale et qui fût accompagnée d'une augmentation de la consommation de masse. En revanche, il ignore complètement la période du capitalisme naissant au XIXe siècle, bien que justement à cette époque-là, la mise en scène esthétique des marchandises gagne en pertinence, notamment avec l'apparition des grands magasins. Émile Zola, quant à lui, a reconnu, à juste titre, la portée de cette évolution. Toutefois, il n'en résulte pas chez lui un rejet ou une critique générale des tendances sous-jacentes du capitalisme. On peut plutôt constater une certaine affinité entre les techniques de l'esthétique de la marchandise et celles du roman naturaliste, tant en ce qui concerne la sensualité de la description que la poétique romanesque.

1. Einleitung

Émile Zolas Warenhausroman *Au Bonheur des dames* (1883) gilt als „Ur-Text der Warenhausliteratur" (Weiss-Sussex / Zitzelsperger 2015: 14), das Warenhaus selbst als ein Ort, an dem sich die Debatten um die Moderne wie in einem „Brennglas" beobachten lassen (*cf.* Lenz 2011: 129).[1] Mit dem Aufkommen der ersten Warenhäuser gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Paris entstand eine Form des Massenkonsums, die sich radikal von früheren Epochen unterschied und die Kaufaktivitäten in ganz erheblichem Maße veränderte.[2] Es entstanden neue Konsumpraktiken, aus denen wiederum neue Lebensstile hervorgingen. Nicht minder bedeutsam war die Entwicklung neuartiger Reklametechniken und die zunehmende

1 Die Forschung hat gezeigt, dass die Debatte um die ersten Warenhäuser einen wichtigen Bezugspunkt für verschiedene Modernisierungsdiskurse darstellte, an die sich u.a. ein spezieller Diskurs über Kaufsucht, Kleptomanie und eine weibliche Sonderanthropologie anschlossen. *Cf.* Lindemann 2015.

2 Über den genauen Ort und die Zeit dieser Entwicklung herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Rosalind Williams verortet den Beginn des Massenkonsums im Frankreich des 19. Jahrhundert (*cf.* Williams 1982). Nach Niel McKendrick entsteht die moderne Konsumgesellschaft im 18. Jahrhundert in England, weil es dort in dieser Zeit zu einer Konsumexplosion kam. In der sog. „consumer revolution" auf der Nachfrageseite sieht er das strukturelle Gegenstück zur „industrial revolution" auf der Angebotsseite (*cf.* McKendrick et al. 1982: 9-11).

Aufladung der Waren mit kultureller Bedeutung. Auch die Inneneinrichtung der Verkaufsräume änderte sich mit dem Aufkommen der Warenhäuser.[3] In seinem Roman beschreibt Zola diese Veränderungen mit einer Vielzahl an Metaphern, unter denen das komplexe Bildfeld der ‚Maschine' von besonderer Relevanz ist.[4] Es entspringt dem Symbolbereich der Industrialisierung und verweist auf ein verstecktes (von den Waren ausgehendes) Kraftpotenzial. Das Warenhaus wird in *Au Bonheur des dames* zum Motor eines umfassenden gesellschaftlichen Wandels, es ist „cette force qui transformait Paris" (Zola 1960 [1883]: 579)[5]. Sichtbarstes Zeichen dieses Wandels ist die Transformation des Stadtbildes – angedeutet in der symbolischen Erweiterung des Kaufhauses und der Einweihung eines Neubaus am Romanende. Parallel dazu vollzieht sich in der Umgebung des Kaufhauses ein radikaler Umbau der gesellschaftlichen Klassenstruktur: Während der alte Einzelhandel im Sterben liegt, findet ein ganzes „Volk" an Angestellten im Kaufhaus Lohn und Brot.[6] Nimmt man die Erkenntnisleistung der Metapher (*cf.* Borsò 1985) ernst, so wirft dies eine Reihe von Fragen auf: Wodurch wird der Mechanismus der Maschine in Gang gesetzt? Was hält sie am Laufen? Und wie beeinflusst sie die Menschen und deren Körper?

Zola beschreibt das Warenhaus als eine gigantische technische Vorrichtung, die alle Dinge und Menschen (ja das Leben als solches) in Bewegung versetzt. Was diese Vorrichtung antreibt, ist die aus der Logik des kapitalistischen Verwertungsinteresses resultierende Warenzirkulation. Wie ich im Anschluss an Wolfgang Fritz Haugs *Kritik der Warenästhetik* (1971) zeigen möchte, wirkt sich die kapitalistische Dynamik im Inneren der Maschine sowohl auf den Warenkörper als auf den Körper der Subjekte aus. In der Warenästhetik erkennt Haug ein

3 Rosalind Williams hat gezeigt, wie in den Ausstellungsräumen der neuen Kaufhäuser ganze „Traumwelten" erschaffen wurden, die weniger dem unmittelbaren Kauf von Gebrauchsgegenständen dienten, als auf die Erweckung eines „free-floating desire" (Williams 1982: 67) abzielten.

4 Für Jacques Noiray handelt es sich dabei um die „métaphore priviligiée" (Noiray 1981: 258) des Romans, die auf ein mechanistisches Geschichtsverständnis schließen lasse. Mit dem Komplex an Sakralmetaphern und der Metaphorisierung als Ungeheuer existieren im Roman hingegen noch zwei weitere bedeutsame Bildbereiche.

5 Zitiert wird im Folgenden nach der Pléiade-Ausgabe (*cf.* Zola 1960 [1883]) mit Sigle AB und Angabe der Seitenzahlen im Fließtext.

6 Wie die Forschung gezeigt hat, entspricht es jedoch nicht den Fakten, dass die Warenhäuser die Existenz der Einzelhändler bedrohten: „In Wahrheit schmälerten die Kaufhäuser den Umsatz der kleinen Einzelhändler nur wenig. Sie schufen neue Arbeitsplätze für spezielle Berufe und zogen mehr Käufer in die Stadtzentren, was manche kleinen Geschäftsinhaber bald zu schätzen lernten" (Trentmann 2016: 264).

Herrschaftsinstrument des Kapitalismus, das über den Umweg der ästhetischen Erscheinungen auf den Menschen und seine Sinnlichkeit – und insofern auch auf seine Körperlichkeit – einwirkt. Obwohl Zola die Bedeutung der Warenästhetik für den Kapitalismus durchaus erkennt, gelangt sein Roman nicht zu einer grundlegenden Kritik dieser Entwicklung.[7] Die hier vertretene These lautet vielmehr, dass zwischen der Warenästhetik und dem naturalistischen Roman eine gewisse Affinität oder „Komplizenschaft" besteht, und zwar im Hinblick auf die Sinnlichkeit der Beschreibung wie auf die Romanpoetik selbst.

2. Kritik der Warenästhetik

Die *Kritik der Warenästhetik* erschien erstmals 1971 und wurde seither in mehreren Auflagen neu veröffentlicht.[8] Sie knüpft unmittelbar an Marx' Analyse des Warenbegriffs im ersten Band des *Kapital* (1867) an und versucht diese weiterzuentwickeln, indem sie die Erscheinungen der Warenästhetik konsequent aus dem ökonomischen Tauschverhältnis ableitet. Nach Marx beruht dieses Tauschverhältnis auf einem fundamentalen Interessengegensatz: Während der Käufer (Nicht-Besitzer) einer Ware auf dem Standpunkt des Gebrauchswertes steht, vertritt der Verkäufer (Besitzer) den Standpunkt des Tauschwertes. Ersterem geht es darum, mit der Ware ein Bedürfnis zu befriedigen; für den letzteren ist der Gebrauchswert lediglich ein Mittel zum Zweck, damit sich der einzulösende Tauschwert in Geldform realisieren kann. Auf den Gebrauchswert kann der Käufer aber nur indirekt über das Aussehen und die Erscheinung schließen. Darum wird bei der Warenproduktion ein „Doppeltes" produziert, nämlich erstens der Gebrauchswert und zweitens die Erscheinung des Gebrauchswertes (*cf.* Haug 2017 [1971]: 29). In der Beobachtung, dass nicht der reale Gebrauchswert, sondern das „ästhetische Gebrauchswertversprechen"[9] den eigentlichen Kauf auslöst, liegt die zentrale

[7] Folglich kann die Metapher der „Maschine" auch nicht, wie bisweilen üblich, für eine kapitalismuskritische Lesart in Anspruch genommen werden. Für eine gegenteilige Auffassung *cf.* etwa Lindemann 2017: 26sq.

[8] Ich beziehe mich auf eine überarbeitete Ausgabe, die neben der ursprünglichen Theorie noch eine Aktualisierung in Bezug auf den digitalen High-Tech-Kapitalismus enthält. *Cf.* Haug 2017 [1971].

[9] *Cf.* Haug 2017: 30. Da sich der Nutzen einer Ware erst in der Zukunft realisiert, ist für den Kauf nicht der reale Gebrauchswert, sondern allein das *ästhetische Gebrauchswertversprechen* ausschlaggebend. Das heißt, der Kauf erfolgt nur dann, wenn sich der/die Käufer*in aufgrund der objektiven (sinnlichen) Erscheinung einer Ware *verspricht*, dass sein/ihr Bedürfnis befriedigt werden wird. Hierin liegt eine Schwäche von Haugs Theorie. Denn natürlich können für das Zustandekommen eines Kaufaktes noch andere Faktoren (z.B. die Preispolitik) ausschlaggebend sein.

Weiterentwicklung von Marx‘ ökonomischer Theorie. Haug bezeichnet dies als das eigentliche „Wirkungsgesetz der Warenästhetik“ (Haug 1980: 51). Der ästhetische Schein verselbständigt sich und wird zum Träger einer ökonomischen Funktion bzw. zum „Instrument für den Geldzweck“ (Haug 2017 [1971]: 30). „Sinn“ des Gebrauchswerts und „sinnliche“ Erscheinung treten auseinander; das „Sein“ der Waren wird durch „Schein“ ersetzt:

> Schein wird für den Vollzug des Kaufaktes so wichtig – und faktisch wichtiger – als Sein. Was nur etwas ist, aber nicht nach ‚Sein‘ aussieht, wird nicht gekauft. Was etwas zu sein scheint, wird wohl gekauft. (*ibid.*: 29sq.)

Aus dem Interessengegensatz des ökonomischen Tauschverhältnisses geht die Ästhetisierung der Ware somit geradezu zwingend hervor. Das Hauptanliegen der *Kritik der Warenästhetik* besteht darin aufzuzeigen, wie die Warenästhetik mittels der Faszination ästhetischer Gebilde den menschlichen Körper und die Bedürfnisstruktur modelliert. Den Komplex an „Techniken der Beeindruckung“ (*ibid.*: 30), mittels derer die Warenästhetik die Sinne „gefangen“ hält, bezeichnet Haug als „Technokratie der Sinnlichkeit“ (*ibid.*: 72). Die Ästhetisierung zieht immer weitere Warengruppen nach sich, deren sinnliche Erscheinung in regelmäßigen Abständen erneuert werden muss. Die Warenproduktion reagiert darauf, indem sie durch die „periodische Neuinszenierung des Erscheinens einer Ware“ (*ibid.*: 66) zugleich deren Gebrauchsdauer in der Konsumsphäre verkürzt. Haug nennt dieses Verfahren „ästhetische Innovation“ (*ibid.*: 150) und argumentiert, dass auf diese Weise unentwegt neue Triebkräfte erzeugt würden, um einen Absatzmarkt für Waren zu schaffen: „Der permanenten ästhetischen Innovation in der Warenwelt entspricht die permanente Umwälzung des Systems der Bedürfnisse“ (*ibid.*). Zusammen mit dem sinnlichen Erscheinungsbild der Waren wird nicht nur ein spezieller Lebensstil inszeniert; die Warenästhetik greift vielmehr über auf den Menschen und erfasst seine Wahrnehmung und Empfindung. Wie Haug am Beispiel der Kosmetikindustrie erläutert, werden zusammen mit der ästhetischen Gestaltung der Waren auch ein bestimmter Lebensstil und Verhaltensideale (z.B. Männlichkeitsvorstellungen oder Bilder des Weiblichen) inszeniert. Auf diese Weise leistet die Warenästhetik einen „Beitrag zur Heranzüchtung eines neuen Standards im Verhältnis zum Körper“ und strukturiert Verhaltensweisen: „Die Warenästhetik blättert Wer-bist-Du-Kollektionen auf, präsentiert Elemente konfektionierter Identität, Ichs von der Stange“ (*ibid.*: 128). Die Kaufhauswelt beschreibt Haug als eine

„Musterkollektion, in der Werte und Verhaltensmuster mit verkauft werden" (*ibid.*: 159). Letzten Endes unterwirft die Warenästhetik alle Dinge – Körper wie Waren – einer ständigen Umwälzung: sie wird zu einer „Instanz von geradezu anthropologischer Macht und Auswirkung", die das „Gattungswesen Mensch in seiner sinnlichen Organisation" (*ibid.*: 71) fortwährend verändert.

Haug bezieht sich hauptsächlich auf die Warenproduktion im Fordismus und klammert die Entstehungsphase des modernen (Industrie-)Kapitalismus aus. Dabei lässt sich schon bei Zola beobachten, wie in den neu gegründeten Kaufhäusern gegen Ende des 19. Jahrhunderts warenästhetische Techniken eingesetzt wurden, um die Konsumenten in ihrem Kaufverhalten zu beeinflussen. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie in Zolas Roman aus der Zirkulation des Kapitals ein „Scheinreich der Warenästhetik" (*ibid.*: 56) entsteht, dessen Effekte nicht nur auf die Subjekte und ihre Körper, sondern zugleich auch auf die Romanästhetik einwirken.

3. Das geheime Leben der Waren

Zola betont von Anfang an die ungeheure Macht der Warendekoration. Nach ihrer Ankunft in Paris steht Denise Baudu, die weibliche Hauptfigur des Romans, vor dem Hauptportal des titelgebenden Kaufhauses *Au Bonheur des dames*. In den glänzenden Schaufensterauslagen erblickt sie ein kompliziertes Arrangement aus Regenschirmen und Strümpfen, deren Gewebe „la douceur d'une peau de blonde" aufweist (AB: 391); nebenan präsentiert sich ihr ein Regenbogen bunter Seidenstoffe, „devenues vivantes sous les doigts savants des commis" (*ibid.*). Beim Anblick der ausgestellten Waren wird Denise schwindelig, doch als sie nachmittags dorthin zurückkehrt, fühlt sie sich wie bezaubert:

> Alors, Denise eut la sensation d'*une machine*, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée; maintenant, elles paraissaient comme chauffée et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. Et *les étoffes vivaient*, dans cette passion du trottoir. (*ibid.*: 402, H.v.m.)

Mit der Ankunft der Kundinnen erwachen die Stoffe in den Schaufensterauslagen zum Leben. Die Anthropomorphisierung verweist auf die Dialektik von Warendekoration und Begehren: Durch die Begeisterung auf dem Bürgersteig werden die Waren „lebendig", die Tuchballen beginnen zu „atmen" und die Schaufensterpuppen wirken wie „beseelt" (*cf. ibid.*: 402). Dies erinnert an das berühmte Kapitel

über den „Fetischcharakter der Ware“ von Karl Marx, in dem er die Warenwelt als ein Phänomen „voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken“ (Marx 1991 [1867]: 70) bezeichnet, da sich die ordinären Dinge, sobald sie Warenform annehmen, in ein „sinnlich übersinnliches Ding“ (*ibid.*) verwandeln. Die begehrenden Blicke der Passanten initiieren die Maschine, deren Getriebe sogleich schneller läuft und, einmal in Gang gesetzt, ganz von alleine funktioniert. Die ankommenden Neuwaren scheinen sich aus eigener Kraft zu bewegen und verschwinden im Inneren des Kaufhauses „sans qu’on vît les hommes dont les mains les poussaient“ (AB: 422).

Das Begehren erweist sich im Folgenden als eine unerschöpfliche Energiequelle, um den Mechanismus der Maschine am Laufen zu halten. Es ist jedoch nicht dessen Ursache, sondern allenfalls eine wirkende Kraft. Denise fühlt sich trotz ihrer Schuldgefühle gegenüber den Verwandten auf mysteriöse Weise von den Waren angezogen. Eine geheimnisvolle „Kraft“ treibt sie ins Innere des Kaufhauses: „elle se trouvait comme emportée par une force, elle sentait qu’elle ne faisait pas le mal“ (*ibid.*: 610). Wie alle Maschinen kann auch das Warenhaus keine *eigenen* Kräfte erzeugen oder vervielfältigen, denn Maschinen können Kräfte nur *transformieren*, indem sie, wie etwa bei der Dampfmaschine, thermische Energie in mechanische Arbeit umwandeln.[10] Auch im Fall des Warenhauses ergibt sich die wirkende Kraft (d.h. das Begehren) aus der Umwandlung einer anderen, ursprünglichen Kraft, die aus der kontinuierlichen Erneuerung des Warenkapitals resultiert. Robineau, der den Kampf gegen das Warenhaus aufnimmt, hat dies richtig erkannt; nach einer Diskussion mit Denise gelangt der ehemalige Kommis zu der Einsicht: „elle avait raison, c‘était ce renouvellement incessant du capital qui faisait *la force invincible* du nouveau commerce“ (AB: 598, H.v.m.).

Der Warenhausbesitzer Octave Mouret erweist sich in dieser Hinsicht als ein waschechter Kapitalist, denn er ist „le maître de la terrible machine“ (*ibid.*: 442). Der von ihm perfektionierte Mechanismus des modernen Handels („le mécanisme du grand commerce moderne“, *ibid.*: 460sq.) beruht auf der möglichst raschen und ununterbrochenen Umsetzung des in den Waren angelegten Tauschwertvolumens.

[10] Dieses Grundaxiom der Mechanik wurde bereits um 1600 von Galileo Galilei in seiner Schrift *Le meccaniche* mathematisch bewiesen (*cf.* Fischer 2015: 119).

Das Prinzip der Warenzirkulation wiederum ist notwendig, damit sich das eingesetzte Kapital so oft wie möglich innerhalb eines Jahres in Waren verwandeln kann. Anders als im Einzelhandel besteht die ‚Kunst' des modernen Handels nämlich nicht darin, teuer, sondern viel zu verkaufen (*cf. ibid.*: 409). Mouret resümiert:

> Ce commerce était basé maintenant sur le renouvellement continu et rapide du capital, qu'il s'agissait de faire passer en marchandises le plus de fois possible, dans la même année. Ainsi, cette année-là, son capital, qui était seulement de cinq cent mille francs, venait de passer quatre fois et avait ainsi produit deux millions d'affaires. (*ibid.*: 598)

Die Gewinne steckt der Unternehmer in die Vergrößerung der Ladenfläche, um noch mehr Platz für Waren zu schaffen. Auf diese Weise erweitert er das Kaufhaus nach und nach, geht dabei aber ein nicht unerhebliches Risiko ein, denn sein ganzes Kapital steckt in den Waren. Um Profit zu machen, muss er den Absatz kontinuierlich steigern. Selbst bei niedrigen Preisen verspricht ein hoher Warenumlauf jedoch riesige Gewinne – vorausgesetzt, dass es Käufer*innen für die Waren gibt und diese nicht zum „Ladenhüter"[11] werden. Aus Sicht des Warenbesitzers stellt sich somit die Frage, wie er die Waren an den Mann (oder besser: an die Frau) bekommt. Ein effektives Mittel ist die Preispolitik, ein anderes die Reklame. Da beide jedoch Kosten verursachen, setzt Mouret bei der radikaleren Technik der Warenästhetik an, indem er bei den Kund*innen die sinnlich-körperliche „Lust" am Konsumieren weckt.

4. Modellierung der Sinnlichkeit

Mouret ist ein echtes „génie" (AB: 614) auf dem Gebiet der Warendekoration. Sein größtes Talent liegt in der Anordnung der Waren zu einem erlebnisreichen Gesamtkunstwerk. Stellvertretend dafür stehen die drei großen Verkaufsausstellungen, die strukturell hervorgehoben jeweils am Anfang, in der Mitte und am Romanende positioniert sind. Am Beispiel der Verkaufsausstellungen lassen sich zwei elementare Techniken der Warenästhetik studieren.

Die erste Technik besteht darin, das von den Waren ausgehende „Versprechen *künftiger* auf Imaginationen *bereits erfolgter* Befriedigung" (Haug 2017 [1971]: 262)

[11] „Die Drohung, zum Ladenhüter zu werden, sitzt dem Warenkapital, personifiziert durch den Kapitalisten, im Nacken. Das Dasein des Ladenhüters ist der ökonomische Tod des in Warenform fixierten Kapitals" (Haug 2017: 39).

zu verschieben. Mit anderen Worten: Die Warenästhetik macht sich die Einbildungskraft zunutze, um Sehnsüchte und Wünsche der Kund*innen anzusprechen. Dazu erschafft sie „imaginäre Räume“[12], d.h. eine sich um die Waren herum organisierende Welt des „schönen Scheins“, die den Käufer*innen nahelegt, sie imaginär auszufüllen, darin zu leben und sich damit zu identifizieren.

Auch Mouret versteht es, die Warengruppen nach den Wunschträumen seiner Kundinnen anzuordnen. Für die zweite Verkaufsausstellung hat er die Ladentische in der Seidentuchabteilung so arrangiert, dass sie die Einkaufshalle in ein französisches Blumenparterre verwandeln; nebenan thront ein schweizerisches Chalet aus Handschuhen, „un chef-d'œuvre de Mignot, qui avait exigé deux jours de travail“ (AB: 621); an den Balustraden der Galerien und den Treppengeländern hat er buntscheckige Schirme anbringen lassen, die wie große venezianische Laternen aussehen, und weiter oben leuchten riesige japanische Schirme, auf denen goldfarbene Kraniche durch einen Purpurhimmel fliegen (*cf.* AB: 619). Den Höhepunkt dieser warenästhetischen Inszenierung bildet der „orientalische Salon“ anlässlich des ersten Sonderverkaufstages. Dafür hat Mouret im Eingangsbereich eigens eine große Teppichausstellung organisiert. An der Decke und den Wänden wurden nach seinen Anweisungen prächtige Portieren zu einer „fantaisie lâchée dans le jardin du rêve“ (*ibid*.: 471) aufgespannt; die blassvioletten Ornamente der schmaleren Teppiche sind „d'une imagination exquise“ (*ibid.*); und auf dem Fußboden stapeln sich weitere Teppiche aus aller Herren Länder:

> La Turquie, l‘Arabie, la Perse, les Indes étaient là. On avait vidé les palais, dévalisé les mosquées et les bazars. L‘or fauve dormait dans l‘effacement des tapis anciens, dont les teintes fanées gardaient une chaleur sombre, un fondu de fournaise éteinte, d‘une belle couleur cuite de vieux maître. Et des visions d‘Orient flottaient sous le luxe de cet art barbare, au milieu de l‘odeur forte que les vieilles laines avaient gardée du pays de la vermine et du soleil. (*ibid*.: 471)

Die Teppichausstellung erweist sich als riesiger Erfolg, nicht zuletzt deshalb, weil die Ästhetik der ausgestellten Waren bekannte Fantasien des ‚Orients‘ aufruft.[13] Ein Vergleich mit den romantischen Gemälden von Delcroix zwingt sich auf und tatsächlich ruft eine der anwesenden Damen beim Anblick des Salons sogar den

[12] Ich übernehme den Begriff des „imaginären Raumes“ hier von Haug 1980. Die von der Warenästhetik geschaffenen imaginären Räume „fordern den Betrachter dazu auf, sein Leben in ihre Gestaltung einzulassen, durch Kauf und Selbstaufmachung die Vorspiegelung zurückzuspiegeln“ (Haug 1980: 112).

[13] Zur diskursiven Erschaffung des Orients *cf.* Said 1978.

Namen des Malers: „Et ce Kurdistan, voyez donc! un Delacroix“ (*ibid*.: 499). Der Erzählerdiskurs übernimmt sogleich die Körpermetaphorik und die gewaltsame Bildersprache des Malers. Am Ende des ersten Sonderverkaufstages wird das Warenhaus mit einem Kriegsschauplatz, einer Naturkatastrophe und einer Orgie verglichen, bevor im letzten, apokalyptisch anmutenden Bild erneut das Eingangsmotiv des ‚orientalischen Salons‘ aufgegriffen und mit dem Motiv der Gewalt zusammengeführt wird, wie man es beispielsweise aus Delacroix‘ Gemälde *La Mort de Sardanapale* (1827) kennt. Der orientalistische Horizont erzeugt Phantasmen von lasziven Frauenkörpern und martialischen Männerkörpern, opulenter Sinnlichkeit und erotischem Glücksversprechen bei den Kund*innen. Sinn und Zweck dieser warenästhetischen Inszenierung ist die Steuerung und Erschaffung von Bedürfnissen. Der aufgemachte Schein der Warenästhetik dient als Spiegel der Sehnsucht, worin die Kund*innen sich selbst erblicken können. In der Seidenabteilung beugen sich die Frauen, bleich vor Begehren („pâles de désir“, *ibid*.: 487), über einen glatten See („un lac immobile“, *ibid*.) aus samtenen Tüchern, als wollten sie darin – wie Narziss – ihr eigenes Spiegelbild anschauen.

Die Warenästhetik bedient sich – als zweite Technik – starker sinnlicher Reize, um die käuflichen Objekte erotisch aufzuladen. Die Erotisierung zielt in erster Linie auf die Befriedigung der Schaulust ab; darüber hinaus nehmen im Warenhaus die Gebrauchsdinge selbst Sexualform an. In der Abteilung für Damenwäsche entkleidet sich eine ganze Schar von Modepuppen „comme si un groupe de jolies filles s‘étaient dévêtues de rayon en rayon, jusqu‘au satin nu de leur peau“ (*ibid*.: 780); unter den Korsetts aus weißer Seide deuten sich die Busen mit einer „lubricité troublante“ (*ibid*.) an; und beim Anblick der langen Spitzengewänder, die leise und sanft fallen wie Schnee, meint der Erzähler die sich dehnende Zeit müßiger Vormittage nach Abenden voller Zärtlichkeit zu spüren (*cf. ibid*.: 780sq.). Die erotische Verführungskraft der Waren strahlt auf die Menschen ab. In der Handschuhabteilung etwa präsentiert ein Kommis seiner Kundin verschiedene Exemplare mit quasi erotischen Gesten:

> À demi couché sur le comptoir, il lui tenait la main, prenait les doigts un à un, faisant glisser le gant d‘une caresse longue, reprise et appuyée; et il la regardait comme s‘il eût attendu sur son visage, la défaillance d‘une joie voluptueuse. (*ibid*.: 484)

Man sieht hieran, wie die ökonomische Warenform (d.h. die Tendenz, die gesellschaftlichen Arbeitsprodukte als abstraktes Wertverhältnis aufzufassen) zunächst

auf die ästhetische Form der Waren (d.h. ihre sinnliche Gestaltung) und von dort auf den Körper und die Sinnlichkeit der Menschen übergreift.[14] Die männlichen Verkäufer entwickeln spezielle Verkaufstechniken, mit denen sie das Kaufverhalten ihrer Kundinnen steuern. Von den Verkäuferinnen wiederum wird erwartet, dass sie genauso sinnlich erscheinen wie die Waren. Bei ihrer Bewerbung im Kaufhaus wird Denise begutachtet wie ein Artikel im Regal oder eine Stute auf dem Markt; nachdem man sie anfangs für ‚zu hässlich' befindet, stellt man ihr zuletzt ein Seidenkleid als „Uniform" zur Verfügung:

> Sans exiger des filles belles, on les voulait agréables, pour la vente. Et, sous les regards de ces dames et de ces messieurs, qui l'étudiaient, qui la pesaient, comme une jument que des paysans marchandent à la foire, Denise achevait de perdre contenance. (*ibid*.: 440)

Das warenästhetische Gebot der Schönheit gilt auch für die „Verkaufsagenten", von denen ein Stück „übertragener Verlockung" (Haug 2017 [1971]: 99) auf den Warenkosmos übergehen soll. Die Kaufhausleitung sieht es folglich auch nicht gerne, wenn ihre Angestellten verheiratet sind (*cf.* AB: 580), denn sie sollen ihre ganze erotische Verführungskraft für den Verkauf aufwenden. Dasselbe gilt für Mouret, der meint, ein Warenhausdirektor müsse ledig sein „s'il voulait garder sa royauté de mâle sur les désirs épandus de son peuple de clientes" (*ibid*.: 773). Im Warenhaus werden alle libidinösen Energien von den Menschen auf die Waren übertragen. Aus diesem Grund kommen Liebesaffären unter den Angestellten – mit Ausnahme der beiden Hauptfiguren – so gut wie gar nicht vor. Da das Verwertungsinteresse des Kapitals im Inneren des Warenhauses alle Leidenschaften unterdrückt, flammen sie außerhalb der Verkaufsräume in einer Art Kompensationshandlung umso heftiger wieder auf:

> Si la bataille continuelle de l'argent n'avait effacé les sexes, il aurait suffi, pour tuer le désir, de la bousculade de chaque minute, qui occupait la tête et rompait les membres. À peine pouvait-on citer quelques rares liaisons d'amour, parmi les hostilités et les camaraderies d'homme à femme, les coudoiements sans fin de rayon à rayon. Tous n'étaient plus que des rouages, se trouvaient emportés par le branle de la machine, abdiquant leur personnalité, additionnant simplement leurs forces, dans ce total banal et puissant de phalanstère. Au-dehors seulement, reprenait la vie individuelle, avec la brusque flambée des passions qui se réveillaient. (*ibid*.: 516)

[14] Die ökonomische Warenform ist einerseits konkret (in ihrer sinnlich-ästhetischen Form), andererseits abstrakt (da sie ein Besitz- und Eigentumsverhältnis ausdrückt). Da die ästhetische Präsentation der Waren dem Geldzweck unterworfen ist, drückt sich in der äußeren Form der Waren die innere Logik des kapitalistischen Tauschwertverhältnisses aus.

So beeinflusst die Warenästhetik nicht nur den Körper, sondern indirekt auch die Affektstruktur und das Verhalten der Subjekte. Unter dem Einfluss der warenästhetischen Inszenierung verändern sich zunächst die Verkäufer*innen, indem sie sich in Auftreten und Gebaren an die Kund*innen anpassen. Sodann geht die Warenästhetik über in das Imaginäre der Käufer*innen, die ihren eigenen ästhetischen Ausdruck von den Waren übernehmen.[15]

Weitere warenästhetische Effekte sind der Impulskauf und ein gesteigerter Besitzzwang, der sich in Form der Kleptomanie manifestiert. Die unglückliche Mme Marty wird beim Anblick der ausgestellten Handschuhe schwach und kauft ein Exemplar, ohne über die Notwendigkeit einer Anschaffung nachzudenken: „elle fut sans force, elle en acheta une paire“ (AB: 622). Mme de Boves lässt, angetrieben von einem „besoin furieux, irrésistible“, vor den Augen ihrer Tochter ein Stück Tuch in ihrer Manteltasche verschwinden:

> Depuis un an, Mme de Boves volait ainsi, ravagé d‘un besoin furieux, irrésistible. Les crises empiraient, grandissaient, jusqu‘à être une volupté nécessaire à son existence […], elle volait pour voler, comme on aime pour aimer, sous le coup de fouet de désir, dans le détraquement de la névrose que ses appétits de luxe inassouvis avaient développé en elle, autrefois, à travers l‘énorme et brutale tentation des grands magasins. (*ibid*.: 793)

Wo die Schaulust allein nicht mehr genügt, muss das Begehren illegale Wege finden, um seinen Besitztrieb auszuleben.

Der Roman erfasst die Effekte der Warenästhetik auf den Körper und das Begehren, wie zu sehen war, also durchaus. Umso erstaunlicher ist es, dass eine *kritische* Bewertung des Phänomens weitestgehend ausbleibt. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: die Beschreibungstechniken des Romans scheinen selbst von der Warenästhetik affiziert zu werden, so dass sich ihre sinnliche Dimension auf die Sprache und den Erzählerdiskurs, mithin den Text*körper*, überträgt.

5. Die Parallelisierung von Kunst und Warenästhetik

Genau wie die Warenästhetik betont auch der Roman die stofflich-sinnliche Qualität der Dinge. Im Warenhaus werden alle möglichen Sinne angesprochen,

[15] Mitunter werden die Kund*innen sogar selbst in die warenästhetische Inszenierung mit einbezogen. Anlässlich der Weißwarenausstellung lässt Mouret tausende von weißen Veilchen an die Kundinnen verteilen, so dass diese einen penetranten Blumenduft durch das Kaufhaus tragen (*cf.* AB: 770). An die Kinder verteilt er rote Ballons, die in großen Lettern das Firmenzeichen tragen, damit sie als „réclame vicante“ (*ibid*.: 613) durch die Straßen ziehen.

allen voran jedoch der Tastsinn und der Blick. Die Kundinnen wühlen in den überschwemmten Ladentischen und befühlen die Stoffe („tâtaient les étoffes", *ibid.*: 485); Mme de Boves verspürt das sinnliche Bedürfnis („le besoin sensuel", *ibid.*: 790), ihre Hände in das Gewebe einzutauchen. Die Sinnlichkeit des Warenkosmos überträgt sich auf den Diskurs der Erzählung, wenn Zola seitenlang die verschiedenartigen Oberflächenqualitäten und die Farbenflut der ausgestellten Waren referiert, wenn er den Geruch der Menschenmenge beschreibt oder den Lärm im Inneren des Kaufhauses schildert. Zolas Beschreibungstechnik zielt darauf ab, mit sprachlichen Mitteln eine ganze Welt „sehbar, hörbar, fühlbar und riechbar" (Schober 1970: 265) zu machen. Überall werden die visuellen Eindrücke durch haptische Sensationen ergänzt oder, wie in der Parfümabteilung, von akustischen und olfaktorischen Reizen überlagert:

> Et, du buffet même, ces dames [Mme Desforges et leurs amies] commencèrent à *sentir le rayon de la parfumerie*, une odeur pénétrante de sachet enfermé, qui embaumait la galerie. On s'y disputait un savon, le savon Bonheur, la spécialité de la maison. […] Ce qui ravissait, c'était, au milieu, une fontaine d'argent, une bergère debout sur une moisson de fleurs, et d'où coulait un filet continu d'eau de violette, *qui résonnait musicalement* dans la vasque de métal. *Une senteur exquise s'épandait alentour*, les dames en passant trempaient leurs mouchoirs. (AB: 788sq., H.v.m.)

Die Sinnlichkeit der Beschreibung soll die Leser*innen für das Erzählte einnehmen und durch die Aneinanderreihung eindrucksvoller Bilder überwältigen. In dieser Hinsicht ähneln sich die Darstellungstechniken des naturalistischen Romans und die Verfahren der Warenästhetik.

Die massive Sinnlichkeit der Beschreibung führt dem Leser die Effekte der warenästhetischen Inszenierung performativ vor Augen. Dennoch nimmt der Roman keine dezidiert kritische (d.h. ironisch-parodistische) Distanz zu den Verfahren der Warenästhetik ein. Im Gegenteil: Ausgerechnet Denise, die durch das Schicksal ihrer Verwandten gewarnt sein müsste, entwickelt sich nach anfänglichem Zögern zur überzeugten Fürsprecherin des Warenhauses, da sie – „dans son amour instinctif de la logique et de la vie" (*ibid.*: 574) – erkennt, welchen Fortschritt es für den Handel, die Menschen und die Stadt bedeutet: „Ce fut là qu'elle acheva de comprendre la puissance du nouveau commerce et de se passionner pour *cette force* qui transformait Paris" (*ibid.*: 579, H.v.m.). Sie verteidigt die Prinzipien des modernen Handels als eine „évolution naturelle du commerce"

(*ibid.*: 574), bei der einige Wenige geopfert würden, doch am Ende viele von der Entwicklung profitierten.

Vor diesem Hintergrund erfährt auch die Metapher der ‚Maschine' eine positive Umdeutung, erscheint sie doch nunmehr als Symbol des Fortschritts im Rahmen einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Moderne. Zu diesem Schluss gelangt auch Noiray:

> […] le triomphe de Denise, voulu par des nécessités d'ordre romanesque, n'exclut pas une réhabilitation de la machine au niveau suprême de l'Histoire. Dans le déterminisme absolu qui régit l'univers de Zola, la machine trouve sa signification supérieure comme image et symbole du Progrès. […] Ainsi se trouvent justifiés les malheurs causés par la machine: elle n'écrase que les représentants du vieux monde, les Baudu, les Bourras, elle n'est monstrueuse que pour eux. Ce qui est tragique au niveau du roman devient nécessaire et juste au point de vue de l'Histoire. (Noiray 1981: 273)

Dieser Fortschrittsgedanke wird nicht zuletzt auch durch die auffallende Licht- und Farbsymbolik unterstrichen. Denise ist wie geblendet von dem hellen Licht des Kaufhauses, wohingegen ihr der Laden ihres Onkels wie eine dunkle, feuchte „Höhle" erscheint (*cf.* AB: 394). Ähnlich verhält es sich auch mit der Geschichte von Mourets verstorbener Frau, die ihm das Kaufhaus hinterlassen hat, nachdem sie bei Bauarbeiten tödlich verunglückt ist. Anfangs macht Denise diese Geschichte Angst, denn sie glaubt, das Blut der verstorbenen Mme Hédouin aus dem Licht des Kaufhauses rinnen zu sehen: „puis, la blancheur des dentelles l'apaisa, une espérance lui montait au cœur, toute une certitude de joie" (*ibid.*: 414). Mit dem Hinweis auf die weiße Farbe der Spitzen entwickelt der Roman eine optimistische Lesart der Geschichte, die unter dem Signum der Unschuld steht.

Umgekehrt gibt es natürlich auch Texthinweise, die eine gegenteilige Lesart ermöglichen. Man kann das kalte (elektrische) Licht, das von den Verkaufshallen des Kaufhauses abstrahlt, nämlich auch so deuten, dass es das warme (natürliche) Sonnenlicht verdrängt. Das Romanende entwirft eine nahezu apokalyptische Vision der untergehenden Sonne, die den Dachfirst der Häuser gelb färbt und die Fahnen des Kaufhauses im Widerschein einer Feuersbrunst aufflammen lässt, während die weitgespannte „Seele" von Paris allmählich im Dunkeln der Nacht „entschlummert" (*cf. ibid.*: 798sq.). Die Farbe Gelb verweist auf den Triumph des Geldes, mit dem der letzte der drei Sonderverkaufstage endet. Dasselbe apokalyptische Bild taucht auch an früherer Stelle auf. Während eines Gesprächs zwischen

Mouret und dem Baron Hartmann, der in die Erweiterung des Kaufhauses investieren soll, neigt sich der Tag dem Ende und taucht den Salon in ein rotgoldenes Geflimmer. Insgesamt vier Mal wird im Laufe des Gesprächs auf das Licht der untergehenden Sonne hingewiesen. Am Ende des Kapitels ist der Baron überzeugt und die Sonne hinter den Bäumen im Garten untergegangen (*cf. ibid.*: 469). Liest man das Motiv der untergehenden Sonne als Beleg dafür, dass die Entstehung eines kapitalistischen Tauschwarensystems bei Zola als ein Dekadenz-Phänomen wahrgenommen wird, so wäre dem Roman in der Tat auch eine kapitalismuskritische Dimension eingeschrieben.

Es spricht jedoch einiges dafür, dass Zola dem neuartigen Phänomen des Warenhauses zugeneigt ist. Zwar betont der Roman durchaus die prekäre Situation der Verkäufer*innen, die sich aus finanzieller Not prostituieren und in ständiger Angst leben, gekündigt zu werden. Letzten Endes interessiert sich Zola aber nur bedingt für das Problem der Ausbeutung. Auch das Schicksal der Arbeiter*innen in den Fabriken wird an keiner Stelle thematisiert. Kritisiert wird vielmehr das (lasterhafte) Verhalten der Frauen, deren Kaufexzesse die (ausgebluteten) Ehemänner in den Ruin treiben. Der Roman formuliert somit keine Kritik am Kapitalismus, sondern in erster Linie eine moralisierende Kritik an der Allmacht des Geldes und dem damit einhergehenden Sittenverfall der Gesellschaft. So wird der Niedergang des Kleinhandels mit einem Verlust an Moral, Religion und Familiensinn gleichgesetzt. Während die Familie des Einzelhändlers Baudu finanziell Bankrott geht, gelangt die moralisch korrumpierte Familie des Kassierers Lhomme zu Wohlstand. Das Warenhaus als Symbol der Moderne bringt, wie im sprechenden Namen („Lhomme“) angekündigt, einen neuen Menschentypus hervor, der an moralischer Integrität eingebüßt hat und nur am Geldverdienen interessiert ist.

Am Deutlichsten zeigt sich der positive Blick auf das Kaufhaus in der Figurenkonzeption, denn Zola hat die kapitalistische Figur des Warenhausbesitzers in deutlicher Analogie zu seiner eigenen Romanpoetik entworfen. Mouret ist ein wahrer Pionier und Visionär, der ins Unbekannte vorstößt und dabei große Risiken eingeht. Um sein Geschäft zu vergrößern, betreibt er einen enormen Aufwand. Wie die Romantiker strebt er nach dem „Kolossalen“ (*cf. ibid.*: 420) und setzt alles verfügbare Kapital auf eine Karte. Die Bedenken seiner Teilhaber fegt er mit einem Federstrich beiseite, um sich mit der Phantasie eines „Dichters“ in die Spekulation

zu stürzen, wie selbst der ansonsten eher skeptische Baron Hartmann anerkennend bemerkt: „Mais vous êtes un poète dans votre genre“ (*ibid*.: 688). Tatsächlich ist Mouret nicht nur ein Künstler, sondern geradezu ein „Revolutionär“, der die Kunst der Warenausstellung radikal verändert hat. Während andere Dekorateure noch der „école classique de la symétrie et de la mélodie, cherchées dans les nuances“ (AB: 434) nachhängen, gilt Mouret in Paris längst als Begründer einer neuen Stilrichtung des „Brutalen“[16] und „Kolossalen“:

> Tous en convenaient, le patron était le premier étalagiste de Paris, un étalagiste révolutionnaire à la vérité, qui avait fondé l‘école du brutal et du colossal dans la science de l‘étalage. (*ibid*.)

Mouret verkörpert zudem zwei wesentliche Eigenschaften, die auch dem naturalistischen Schriftsteller nicht fehlen dürfen, denn er ist Wissenschaftler und Künstler in einer Person. Als Künstler will er die Kund*innen durch Reizüberflutung, leuchtende Farben und die zufällig wirkende Anordnung der Waren so lange überfordern, bis ihre Augen schmerzen: „En sortant du magasin, dit-il, les clientes devaient avoir mal aux yeux“ (*ibid*.: 434). Ziel dieses Verfahrens ist die willkürliche Streuung des Begehrens. Die Kund*innen sollen, nachdem sie ihren Willen an der Eingangspforte abgeben haben, ziellos umherirren und sich im Inneren des Kaufhauses verlieren. Seinem Teilhaber Bourdoncle gegenüber erläutert Mouret dieses Prinzip wie folgt:

> Comprenez donc que je localisais la foule. Une femme entrait, allait droit où elle voulait aller, passait du jupon à la robe, de la robe au manteau, puis se retirait, sans même s‘être un peu perdu!… (*ibid*.: 615)

Den lebendigen Beweis für die Wirksamkeit dieses Prinzips liefert Mme Marty, als sie vollkommen orientierungslos zwischen den Regalen umherwandert und die vermeintliche Unordnung im Kaufhaus kritisiert („Mon Dieu! […] il n’y a pas d’ordre dans ce magasin. On se perd, on fait des bêtises“, *ibid*.: 637). Damit hat sie indes nur bedingt recht, denn was auf den ersten Blick wie Unordnung erscheint, erweist sich in Wahrheit als Kunst, d.h. als eine Formgebung zweiter Ordnung.

Als Wissenschaftler und „grand moraliste“ (*ibid*.: 613) analysiert Mouret das weibliche Herz und „entdeckt“ auf diese Weise, dass seine Kundinnen der Gelegenheit zu günstigen Einkäufen nicht widerstehen können:

[16] Zola spielt hier auf die Kritik an seiner Romanpoetik an. Ferdinand Brunetière etwa lässt sich in *Le roman naturaliste* (1884) seitenlang über den „Brutalismus“ von Zolas Romanen aus.

> Ainsi, il avait découvert qu'elle [la femme] ne résistait pas au bon marché, qu'elle achetait sans besoin, quand elle croyait conclure une affaire avantageuse; et, sur cette observation, il basait son système des diminutions de prix, il baissait progressivement les articles non vendus, préférant les vendre à perte, fidèle au principe du renouvellement rapide des marchandises. (*ibid.*)

Aus seinen Beobachtungen entwickelt er einen organisatorischen Grundsatz, den er zum einen auf das System der Preissenkungen und zum anderen auf die Inneneinrichtung der Verkaufsräume anwendet. Das heißt, er verfährt im Grunde genommen wie der naturalistische Schriftsteller, der aus empirischen Beobachtungen ein künstlerisches Gesetz ableitet und dieses Gesetz auf seine Romanpoetik überträgt.

> Mais où Mouret se révélait comme un maître sans rival, c'était dans l'aménagement intérieur des magasins. Il posait en loi que pas un coin du *Bonheur des dames* ne devait rester désert; partout, il exigeait du bruit, de la foule, de la vie; car la vie, disait-il, attire la vie, enfante et pullule. De cette loi, il tirait toutes sortes d'applications. (*ibid.*)

Der Raum des Kaufhauses wird so zum Raum des Lebens selbst, jedoch eines Lebens im Schein der Warenwelt. Für den Wissenschaftler Mouret gleich dieser Raum einem Labor, in dem er die Gesetze des Konsums erkundet und die kapitalistische Zirkulation von Dingen und Körpern beobachtet. Für den Künstler Mouret bietet sich dort die Möglichkeit, die ungeheure Flut an Waren und Menschen, die Tag für Tag in sein Kaufhaus strömen, in ein ästhetisches Gesamtkunstwerk zu transformieren, das leibliche und sinnliche Erfahrungen produziert. Warenkörper und menschliche Körper verschmelzen in den Ausstellungsräumen zu einem kolossalen Körper, der sakrale Züge erhält als „cathédrale du commerce moderne" (*ibid.*: 612) und ein Staunen wie in der Ästhetik des Erhabenen herausfordert.

6. Fazit

Zolas Vorliebe für eindrucksvolle Bilder zeigt sich in *Au Bonheur des dames* an einer Reihe von Metaphern, unter denen die „Maschine" von besonderer Bedeutung ist. Sie verweist nicht nur auf ein mechanistisches Verständnis von Geschichte, sondern auch auf ein grundlegendes Prinzip im Prozess der Moderne. Das Warenhaus erscheint bei Zola als Motor einer gewaltigen Transformation – angefangen bei der Veränderung des Stadtbildes über den Wandel der Konsumpraktiken bis hin zum Umbau der gesellschaftlichen Klassenstruktur. Während die Familien der Kleinhändler zugrunde gehen und verarmen, steigen die oberen Angestellten des Warenhauses auf und werden reich. Die Menge der Verkäufer*innen bilden eine

neues städtisches Arbeiterproletariat und die sich aus Konsumsucht verschuldende Bourgeoisie erlebt einen brutalen sozialen Abstieg. Eine stille Revolution vollzieht sich so scheinbar unbemerkt und ohne Gewalt im Inneren des Warenhauses. Aber eben nur scheinbar, denn die Gewalt tritt auf im Modus des ästhetischen Scheins. Ihre Gewalt über den Menschen übt das „Scheinreich der Warenästhetik" (Haug 2017 [1971]: 56) aus, indem es das Begehren und die Sinnlichkeit modelliert. Hervorgebracht wird dieses Scheinreich durch die Notwendigkeit, das im Warenkörper angelegte (und dort auf seine Realisierung als Tauschwert wartende) Warenkapital in regelmäßigen Abständen zu erneuern. Hinter der namenlosen „Kraft" des Warenhauses, die alles in ihren Bann zieht, verbirgt sich somit die Macht des Kapitals, das alles Bestehende auflöst, umformt und verändert. Zusammen mit dem Warenkörper treibt die kapitalistische Verwertungslogik auch den Körper der Menschen in immer neue Formen, sei es in der Erschaffung von Bedürfnissen und Wünschen, in der Sinnlichkeit des Begehrens oder in der ästhetischen Inszenierung des Selbst.

Im Roman selbst wird das neuartige Phänomen des Warenhauses jedoch überwiegend positiv bewertet. Obwohl Zola versucht, die schwierige Situation der Einzelhändler hervorzuheben, wird deren Schicksal letztlich (aus einer darwinistisch inspirierten Lebensphilosophie heraus) als notwendiges Opfer eines quasi natürlichen Fortschrittsprozesses präsentiert. Zwar erfasst Zola die Effekte der Warenästhetik auf den Menschen durchaus; doch selbst dort, wo er das Warenhaus und den „culte sans cesse renouvelé du corps" (AB: 797sq.) anprangert, geschieht dies zumeist eher aus einer moralischen, und weniger aus einer sozialkritischen Perspektive heraus. Offenbar bedarf es aus Sicht Zolas eines mäßigenden Prinzips, um die Folgen dieser Entwicklung abzumildern. Im Roman kommt diese Rolle der weiblichen Hauptfigur zu. Nach ihrem Aufstieg zur Abteilungsleiterin und Geliebten des Kaufhausbesitzers wird Denise zur „Seele" (*cf. ibid.*: 729) des Warenhauses. Um die prekäre Situation der Angestellten zu verbessern, führt sie einige Reformen durch, aufgrund derer sie von Mouret des „Sozialismus" beschuldigt wird („Il l'accusait de socialisme", *ibid.*: 728); letztlich akzeptiert er ihre Vorschläge jedoch, wenn auch schweren Herzens. An der grundsätzlichen Funktionsweise der „Kaufhaus-Maschine" und den zugrundeliegenden gewalthaften Tendenzen des Kapitalismus ändert sich dadurch freilich nichts, wenngleich

Zola bemüht ist, seine Protagonistin als Verkörperung der Rache all jener Frauen darzustellen, deren Brieftaschen im Warenhaus geleert wurden. In der Figur des kapitalistischen Warenhausbesitzers Octave Mouret wiederum drückt sich bisweilen sogar eine gewisse Bewunderung für die Techniken der Warenästhetik aus. Fast scheint es, als habe der Romancier seine Figur nur aus dem Grund entworfen, damit sie die ästhetische Inszenierung der Waren zu einer echten Kunstform erheben kann – ganz wie der Schriftsteller Zola den naturalistischen Roman in den Rang einer exakten Wissenschaft zu erheben versucht.

Bibliographie

BORSÒ, VITTORIA (1985): *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel. Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts.* Tübingen: Narr.

BRUNETIÈRE, FERDINAND (1884): *Le roman naturaliste.* Paris: Calman Lévy.

FISCHER, KLAUS (2015): *Galileo Galilei. Biographie seines Denkens.* Stuttgart: Kohlhammer.

HAUG, WOLFGANG FRITZ (2017 [1971]): *Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus.* 3. Aufl., Frankfurt/Main.: Suhrkamp.

— (1980): *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*. Bd. 1: *„Werbung" und „Konsum". Systematische Einführung in die Warenästhetik*. Berlin: Argument Verlag.

LENZ, THOMAS (2011): *Konsum und Modernisierung. Die Debatte um das Warenhaus als Diskurs um die Moderne*. Bielefeld: transcript.

LINDEMANN, UWE (2015): *Das Warenhaus. Schauplatz der Moderne*. Köln et al.: Böhlau.

— (2017): „Die Monstren des Konsums. Zur historischen Epistemologie der modernen Konsumsphäre". In: Breyer, Till / Overthun, Rasmus / Roepstorff-Robiano, Philippe / Vasa, Alexandra (Hgg.): *Monster und Kapitalismus. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, Bielefeld: transcript, 25-36.

MARX, KARL (1991) [1867]: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band.* In: *Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA)*. Bd. 10, Berlin: Dietz Verlag.

MCKENDRICK, NIEL / BREWER, JOHN / PLUMP, JOHN HAROLD (1982): *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England.* Bloomington: Indiana University Press.

NOIRAY, JACQUES (1981): *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900).* Bd. 1: *L'univers de Zola*. Paris: Corti.

SAID, EDWARD W. (1978): *Orientalism.* London: Routledge.

SCHOBER, RITA (1970): „Stil- und Strukturfragen der *Rougon-Macquart*". In: *id.*: *Von der wirklichen Welt in der Dichtung.* Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 248-266.

TRENTMANN, FRANK (2016): *Empire of Things: How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-First*. London: Harper.

WEISS-SUSSEX, GOEDELA / ZITZLSPERGER, ULRIKE (2015): „Einführung". In: *id*. (Hgg.): *Konsum und Imagination - Tales of Commerce and Imagination. Das Warenhaus und die Moderne in Film und Literatur - Department Stores and Modernity in Film and Literature*. Frankfurt/Main et al.: Lang, 9-19.

WILLIAMS, ROSALIND H. (1982): *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France.* Berkeley: University of California Press.

ZOLA, ÉMILE (1960 [1883]): *Au Bonheur des dames*. In: *id*.: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire.* Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. III, 387-804.

JULIA BRÜHNE

Faire gémir la presse: Zum Verhältnis von Körper, Schrift und Staat in Balzacs *Illusions perdues* (1837-1843)

Cet article traite de la question du corps dans les *Illusions perdues* de Balzac et plus particulièrement dans sa première partie, le roman *Les deux poètes*. Ce roman s'inscrit dans un ordre social hybride, post-révolutionnaire, mais qui tente de nier cette hybridité. Les paradoxes qui en découlent ne sont toutefois pas l'apanage de l'époque de la Restauration, mais sont déjà omniprésents dans la Révolution. Balzac montre les apories de cette structure à travers le rapport et l'interpénétration du corps, de l'écriture et de la souveraineté. Lucien oscille entre *corpus mysticum* et *corpus naturale*; entre la gloire poétique et l'ascension sociale espérée. Il échoue face à une société dont le besoin d'ambiguïté se décharge sur lui de manière affective. Le seul corps ‚adapté' à cette société est, comme il apparaît à la fin, le corps chimérique de l'énigmatique Vautrin.

1. „Le grand corps de la nation"[1] – Revolution, Restauration und die zwei Körper Luciens

> Qu'est-ce qu'une nation? *Un corps* d'associés vivant sous une loi commune et représentés par la même législature.
> N'est-il pas trop certain que l'ordre noble a des privilèges, des dispenses, même des droits séparés des droits du *grand corps* des citoyens? Il sort par là de l'ordre commun, de la loi commune. Ainsi, ses droits civils en font déjà un peuple à part dans la grande nation. C'est véritablement imperium in imperio.
> (Sieyès 2002 [1789]: 5, H.v.m.)

Als Emmanuel Joseph Sieyès, besser bekannt als Abbé Sièyes, diese Worte 1789 als Teil seiner Flugschrift *Qu'est-ce que le Tiers état?* publiziert, nutzt er zur Beschreibung des neuen bzw. neu zu schaffenden politischen Gebildes die Metapher des Körpers. Er verwendet das Wort *corps* insgesamt sechsundvierzig Mal und das in diversen Funktionen, die im Deutschen mal als abstrakter ‚Körper' oder auch einfach als ‚Gemeinschaft' (*cf.* hierzu Manow 2008: 71), ‚Körperschaft', ‚Ganzes' (*en corps*), als ‚Gremium' (*le corps des délégués*) oder als mehr oder weniger buchstäblich genommener leidender bzw. nur für seine eigenen Interessen einstehender organischer Körper übersetzt werden können. Der *corps* wird in diesem „epochemachenden Modell" (Hofmann / Dreier 1987: 175) also in eine Vielzahl von Bedeutungseinheiten aufgesplittet, die sich oft von der eigentlichen, kreatürlichen

[1] Zitat von Abbé Sièyes aus *Qu'est-ce que le Tiers état?* (Sieyès 2002 [1789]: 75).

Semantik des Körperlichen zu entfernen scheinen. Zugleich aber rückt der Text den *corps* mit geradezu obsessiver Persistenz immer wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So wird die Verfassung (*constitution*) des neuen Staates zugleich zur ‚Verfasstheit des Körpers' („la constitution de ce corps"; Sieyès 2002 [1789]: 52), der diesen Staat erst ermöglicht. Der individuelle „intérêt du corps", der Sieyès zufolge zu Bündnissen kleiner, privilegierter Gruppen untereinander führt, wird demgegenüber zur Gefahr für den „grand corps des citoyens" (*cf. ibid.*: 74). Leibhaftiger und metaphorischer Körper gehen fließend ineinander über – mal gewinnt das abstrakte Bild der Metapher an Fleisch, mal verliert der konkrete Körper seine Leiblichkeit und geht in der nur noch vage auf ihn verweisenden ‚Körperschaft' auf.

Damit ist ein zentrales Paradigma der revolutionären Epoche aufgerufen, das zugleich einer der Knackpunkte demokratischer Repräsentation überhaupt ist: Die Frage, ob die republikanische Gesellschaft und die von ihr ausgehende Macht bildhaft in Form von Metapher und Allegorie abgebildet werden können – oder ob der politische Körper etwa mit der Demokratie ausgedient hat. Ist die demokratische Gesellschaft eine „körperlose Gesellschaft" (Lefort 1990, zit. nach Manow 2008: 9) oder wird der (monarchische) politische Körper in der Demokratie vielmehr „resemantisiert" (Manow 2008: 10)?[2] Doch gleich, ob als ‚Körper' oder als bloße ‚Körperschaft': Die neue französische Republik steht nicht nur unmittelbar nach der Revolution, sondern auch im Verlauf des 19. Jahrhunderts, als längst wieder andere Regierungsformen am Werk sind, immer wieder vor der Aufgabe, sich als politisches Kollektiv zu erfinden – sie muss sich gleichsam er-schreiben. Für Sieyès ist der Begriff des *corps de la nation* dabei interessanterweise nicht an die Republik gebunden, sondern gewissermaßen immer schon vorhanden und während des Ancien Régime lediglich überdeckt; von den Interessen des Ersten und Zweiten Stands verstellt. Jenseits und über der Idee der Nation steht für Sieyès nur das Naturrecht. So besehen, verliert die teils abstrakte, teils konkrete Vorstellung eines oszillierenden Staatswesens als Körper(-schaft) im Rahmen anderer Regierungsformen nicht an Aktualität – auch nicht während der Restauration. Dies wird vielleicht nirgendwo deutlicher als in Balzacs Roman *Illusions perdues* und ganz besonders in dessen erstem Teil: *Les deux poètes* von 1837.[3]

2 *Cf.* zu dieser Debatte Manow 2008: 8-11.
3 *Cf.* Balzac 2010 [1837]. Ich zitiere den Roman im Folgenden unter der Sigle LDP.

Les deux poètes führt die Figuren des Lucien Chardon aus der Provinzstadt Angoulême, seiner Mutter und Schwester, seiner aristokratischen Angebeteten Anaïs de Bargeton und v.a. seines brüderlichen Freundes und späteren Schwagers, des Druckers David Séchard ein. Wir verfolgen die Geschichte Luciens, der die soziale Leiter emporklettern, berühmter Literat werden und schließlich, mehr auf Drängen seiner Geliebten als aus eigener Überlegung, den aristokratischen Mädchennamen seiner Mutter – de Rubempré – annehmen und gleichberechtigter Teil des Angoulêmer Restaurationsadels werden möchte. Sein Plan, sich als Dichter an die Spitze der Gesellschaft zu katapultieren, scheitert jedoch krachend. Die mehr oder weniger illustren Gäste in Anaïs‘ Salon sind nicht bereit, ihn als einen der ihren zu akzeptieren. Bedrängt und von Verleumdungen verfolgt, überredet Anaïs Lucien schließlich, gemeinsam nach Paris zu fliehen. Die Geschichte endet mit Luciens Einstieg in Anaïs‘ prächtige Kutsche und wird von Balzac erst zwei Jahre später in dem separat publizierten Roman *Un grand homme de province à Paris* (1839) fortgesetzt werden.[4]

Heimlicher Protagonist von *Les deux poètes* ist die Druckerei Séchard. Wie der Erzähler uns wissen lässt, war diese Ende des 18. Jahrhunderts zugleich Zeugin und Gehilfin der Revolution. In ihren Pressen wurden revolutionäre Pamphlete gedruckt: Flugschriften wie diejenige des Abbé Sieyès, die dazu beitrugen, der Vorstellung des „grand corps de la nation“ (Sieyès 2002 [1789]: 75) Gestalt zu geben. Die Druckerei hat diese Ideen in Schrift gepresst, sie vervielfältigt und ihnen so materielle Form verliehen. 1793, während der *terreur*, und auch noch kurz danach, war die Druckerei jedoch auch Zufluchtsort für Vertreter des ersten und zweiten Standes – also jene Teile der Gesellschaft, die für Sieyès nicht zur Nation gehören, sondern explizit aus ihr ausgeschlossen sind. In unnachahmlicher Balzac‘scher Ironie erläutert die Erzählinstanz, wie damals der Graf Maucombe und ein Abbé unter dem des Lesens und Schreibens unkundigen Drucker Séchard, eines „citoyen“,[5] im Untergrund als kostengünstige Korrektoren (*protes*) arbeiteten.

4 Anaïs wird Lucien bereits nach kurzer Zeit in Paris fallen lassen, da seine nicht-adlige Abkunft schnell Gesprächsthema wird und sie zudem den Eindruck hat, dass sich seine Zuneigung langsam abkühlt. Zur Chronologie und Art der separaten Veröffentlichung der drei Romane, die wir heute als die *Illusions perdues* kennen, und ihrem zeitlichen Verhältnis zu *Splendeurs et misères des courtisanes*, *cf.* Lucey 2003: 172-174.

5 Jérôme-Nicolas Séchard, der Vater von David Séchard, übernahm 1793 die Presse von seinem verstorbenen Meister. Der Zufall in Gestalt eines „représentant du peuple“ (LDP: 62), der es eilig hatte, die revolutionären Dekrete drucken zu lassen, verschaffte ihm kurzerhand das Druckerpatent und

Sie verhalfen auf diese Weise sowohl den revolutionären Dekreten als auch jenen neuen Gesetzestexten zur Verbreitung, die unverblümt ihren eigenen Kopf forderten (*cf.* LDP: 62). Der bei Sieyès ausgeschlossene Teil der Gesellschaft – jene als „imperium in imperio" (Sieyès 2002 [1789]: 5) bezeichneten ersten beiden Stände – ermöglichen in *Les deux poètes* also erst die Er-Schreibung des *corps* der Nation, während sie zugleich im Zuge der mit der *terreur* Einzug haltenden Hinrichtungswelle selbst buchstäblich von diesem neuen Körper abgeschnitten werden (sollen).

Damit sind zwei zentrale Isotopien des Romans aufgerufen: das Problem des eigenen, aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Körpers, der gleichsam verkleidet werden muss, um zu überleben bzw. sozialen Status zu erlangen, und die gegenseitige Durchdringung von Körper, Politik und Schrift. Die Nation als Körper – oder als abstraktere Körperschaft – beruht nicht zuletzt auf ihrer schriftlichen Konstitution – sie muss *verfasst* werden. Die Schrift produziert Signifikanten – Namen und Bedeutungsebenen der Republik –, die auf die vereinte Körperlichkeit des neuen politischen Gebildes verweisen. Diese können jedoch (noch) kein Signifikat aufbieten – *was* ist die Republik? –, denn dieses Gebilde muss erst erschaffen, gleichsam in Form gegossen werden. Die Materialität der Schrift, die sich in den Lettern und Setzkästen, den Druckformen und Pressen manifestiert, leistet der sprachlichen Erschaffung des Signifikats Schützenhilfe. Die Situation, in der sich die Druckerei Séchard im Jahr 1793 befindet, kehrt darüber hinaus die Schwierigkeit des Unterfangens hervor, ein eindeutiges und widerspruchsfreies Signifikat für einen (neuen) Signifikanten zu produzieren – schließlich kommt dort ständig zusammen, was (eigentlich) nicht zusammenpasst: Séchard erhält, offenbar von einer Stunde auf die andere, von einem unbekannten ‚Volksvertreter' das Druckerpatent (*cf.* LDP: 62) und damit das Recht, Signifikanten zu verbreiten – ohne diese jedoch lesen, geschweige denn setzen zu können. Diese Arbeit erledigen ein Graf und ein Geistlicher, die sich verkleiden, also ihre Körperlichkeit verhüllen müssen, um nicht gefasst und hingerichtet zu werden im Namen jener Republik, deren Signifikanten sie zum Druck verhelfen. Wir haben es daher bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählzeit mit drei Subjekten zu tun, die entweder nicht sind, was sie zu sein vorgeben, oder die Funktion, die man ihnen gegeben hat, nicht ausfüllen können (ein

verhalf Séchard dazu, der Witwe seines Meisters die Druckerei für die Hälfte ihres eigentlichen Wertes abzukaufen und durch die Beschäftigung der günstigen, da auf das Versteck angewiesenen Korrektoren, rasch ein beachtliches Vermögen zu erwerben (das er jedoch vor seinem Sohn David geheim hält).

Drucker, der nicht lesen und schreiben kann, wird zwar zum *citoyen*, dies qualifiziert ihn aber nicht zum Meister).

Dieses Grundproblem steht im Zentrum des Romans und es verläuft, wie die lange Geschichte der Druckerei zeigt, unabhängig von der jeweiligen Regierungsform: Sechsundzwanzig Jahre nach der *terreur* wird Lucien Chardon in die Fußstapfen von Graf und Abbé treten und bei Séchard junior eine Stelle als Korrektor erhalten. Die Geschichte wiederholt sich nun, allerdings im Modus der Divergenz: Jetzt, während der Restauration, ist es der *roturier* Lucien, der als Aristokrat und Literat durchgehen bzw. aufsteigen möchte und dafür seinen natürlichen Körper verleugnen muss. Lucien ist der Sohn des Apothekers Chardon, eines ehemaligen Chirurgen in der republikanischen Armee, der später eine Apotheke in Angoulême bzw. in deren ‚Unterstadt' Houmeau eröffnet.[6] Während der *terreur* hatte Chardon eine Aristokratin namens de Rubempré vor der Guillotine gerettet und anschließend geheiratet. Der adlige Name der Mutter verweist auf das königliche *corpus mysticum* des Ancien Régime und ist ein von der Revolution unterdrückter Signifikant, den Lucien sich im Laufe der *histoire* überstülpen möchte, um zugleich den bürgerlichen Namen des Vaters zu tilgen.

Die theologischen Begriffe *corpus mysticum* und *corpus naturale* bilden eine Einheit, deren Zusammenhang mit der mittelalterlichen königlichen Zwei-Körper-Lehre von Ernst Kantorowicz umfassend herausgearbeitet worden ist (*cf*. Kantorowicz 2016 [1957]). Diese besagt, dass der König – in Analogie zu Jesus Christus – zwei Körper habe: ein unsterbliches, überzeitliches *corpus mysticum* und ein sterbliches *corpus naturale*. Das *corpus mysticum* ist zugleich ein *corpus politicum*, bleibt in diesem doch die Legitimation der Herrschaft erhalten und wird vom verstorbenen König vermittels einer komplexen Übergangszeremonie auf den legitimen Thronfolger übertragen:

> The King's Two Bodies thus form one unit indivisible, each being fully contained in the other. However, doubt cannot arise concerning the superiority of the body politic over the

[6] Angoulême teilt sich in eine auf der Spitze eines Hügels liegende, von Adel, Klerus und Verwaltung bewohnte Oberstadt und eine am Fuße des Hügels liegende Unterstadt namens Houmeau, die von Handel und Proletariat bestimmt ist. Wie der Erzähler in bester Lotman-Antizipation ausführt (*cf.* Lotman 1972: 311-340), handelt es sich bei den beiden Stadtteilen um semantisch oppositionelle Teilräume, in denen einerseits Macht und Adel, andererseits Geld und Nichtadel versammelt sind. Wie Lucien schmerzlich feststellen muss, ist es äußerst schwierig, die Grenze dauerhaft zu überschreiten. *Cf.* hierzu Warning 1999: 42, Anm. 14.

> body natural. […] Not only is the body politic ‚more ample and large' than the body natural, but there dwell in the former certain truly mysterious forces which reduce […] the imperfections of the fragile human nature. (Kantorowicz 2016 [1957]: 9)

Wie Philip Manow überzeugend darlegen konnte, versuchten die französischen Revolutionäre, den überzeitlichen, unsterblichen Anteil des Königskörpers für alle Zeiten zu tilgen. Andererseits entstand zeitgleich die Idee der Übertragung des *corpus mysticum* vom Körper des Königs auf den Körper des französischen Volkes, von dem nun alle Macht ausgehen sollte – eine Vorstellung, deren Spuren, auch in den heutigen Demokratien noch sichtbar sind (*cf.* Manow 2008).

Zur Erzählzeit von *Les deux poètes* wird die Idee des unsterblichen Körpers des Königs im Rahmen der Restauration politisch revitalisiert, ohne damit freilich den epochalen Bruch ungeschehen machen zu können, den die Hinrichtung Ludwigs XVI. bedeutete. Die Verfassung der Restauration war mit der *Déclaration de Saint-Ouen* insofern hybrid, als sie an das Gottesgnadentum des Ancien Régime anzuknüpfen und den Thron mit entsprechenden Privilegien auszustatten suchte, sich in Bezug auf Bürgerrechte allerdings zugleich an die *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* von 1789 anlehnte. Sie garantierte bspw. freie Meinungsäußerung, individuelle Freiheit und die Möglichkeit für jeden – männlichen – Bürger, öffentliche und militärische Posten zu bekleiden; zudem gab es zwei Kammern mit legislativen Befugnissen (*cf.* Prutsch 2013: 26sq.).[7] Lucien gehört allerdings nicht zu denjenigen, denen es gelingt, aus ihren Bürgerechten – deren tatsächliche Reichweite, wie Balzacs Erzählinstanz andeutet, bezweifelt werden darf – Kapital zu schlagen. Dies ist nicht nur der geschlossenen Aristokratie geschuldet, die keine Angehörigen des Dritten Stands in ihren Kreisen duldet, sondern auch der Marktlogik, der Séchard sr. oder seine Konkurrenten, die Brüder Cointet, zwar gewachsen sind, nicht aber David und Lucien. Hinzu kommt das enorm restriktive Zensuswahlrecht (*cf.* Leopold 2011: 97) und auch die für manche günstige, für andere ungünstige Beschleunigung industrieller Entwicklungen, die im Roman bspw. anlässlich der Notwendigkeit neuer, billiger Verfahren zur Papierherstellung behandelt wird (*cf.* Brooks 2002: 135). Als der linksliberale Zyniker, als der sich Lucien während der ersten Jahre seiner Freundschaft mit David fühlt, erlangt er keine Agency (*cf.* LDP: 77sq.). Mit dem bürgerlich-revolutionären Erbe

[7] Zur Vorgeschichte der Verfassung *cf.* Prutsch 2013: 15-25.

des toten Vaters ist für Lucien, wenn man so möchte, kein Staat zu machen.[8] Er versucht daher zunächst, sein *corpus naturale* literarisch zu überschreiben und vermittels der Immaterialität unsterblicher Verse seine eigene Körperlichkeit in den Hintergrund zu rücken. Als sich abzeichnet, dass der literarische Ruhm sich nicht ohne Weiteres einstellen wird, lässt er sich auf das Drängen der ehrgeizigen Anaïs de Bargeton darauf ein, sein *corpus naturale* gänzlich zu verleugnen und sich stattdessen den auf die Souveränität des königlichen *corpus mysticum* verweisenden Namen der Mutter anzueignen. Luciens wenig erfolgreiche Gehversuche in der Salongesellschaft und die Präsenz seiner von Armut bedrohten Familie führen ihm jedoch bereits in *Les deux poètes* die Unausweichlichkeit seines *corpus naturale* vor Augen, das das phantasmatische *corpus mysticum* immer wieder überschattet. Der intrigante Landadel, zumeist relativ verarmt und aus traditioneller wie napoleonischer *noblesse* zusammengestückelt, versucht mit aller Macht, Lucien seine Ambiguität zu entziehen und ihn ein für alle Mal auf sein *corpus naturale* zu reduzieren: ein hochstaplerischer Apothekersohn.

An den aggressiven Affekten, die sich an Lucien entladen, wird eine zentrale Aporie der Epoche deutlich: Wir haben es mit einer Gesellschaft zu tun, die nach dem Ende des Ancien Régime und im Zuge neuer hybrider Staatsformen – insbesondere des Empire – gleichfalls hybrid geworden ist. Dies zeigt sich bei Balzac exemplarisch an der Kleinstadt Angoulême, wo Handel und Industrieproduktion längst dafür gesorgt haben, dass das Geld inzwischen nicht vornehmlich beim Adel zu finden ist, sondern bei den Mitgliedern des, natürlich gleichfalls stark durchmischten, Dritten Stands. Doch auch die Aristokratie selbst ist im Vergleich zum Ancien Régime hybrid geworden, zählt zu den Mitgliedern in Anaïs‘ Salon doch auch sog. napoleonischer Adel, wie der unter dem Kaiser zum Baron ernannte Sixtus du Chatelet. Die Aporie besteht nun darin, dass die Restaurationsgesellschaft eben diese Hybridität nicht sehen will, sondern sie überall dort zu tilgen sucht, wo sie nicht stillschweigend absorbiert werden kann. Der Konflikt zwischen realer Hybridität und phantasmatischer Eindeutigkeit gilt dabei nicht nur für die unterschiedlichen sozialen Klassen, sondern auch für die politischen Diskurse.

[8] Die brüderliche Bindung zwischen Lucien und David (der Erzähler benutzt dafür den Begriff des *frère choisi*) ließe sich allegorisch als Spiegel des neuen republikanischen Bruderbunds deuten, der in der Republik das *corpus politicum* bildet (*cf.* Zeller 2016: 16) und hier – wie oft in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts – scheitert. *Cf.* einlässlich *ibid.*, bes.: 13-42.

David Séchard scheitert beispielsweise. u.a. deswegen als Unternehmer, weil er sich weigert, in einer Welt, die strikt in Royalisten und Liberale aufgeteilt scheint, seine neutrale Position zu verlassen (*cf.* LDP: 74). Angoulême lässt Neutralität ebenso wenig zu wie die Eintragung der Ambivalenz ins Politische.

Dieses Problem beschränkt sich jedoch keineswegs auf die Provinz – es verfolgt Lucien auch in Paris. Nachdem er mit der aristokratischen Überschreibung seines *corpus naturale* sowohl in Angoulême als auch in der Pariser Oberschicht gescheitert ist, versucht Lucien es in der Hauptstadt zunächst erneut mit der Schrift. Doch wieder ist ihm kein Erfolg beschieden, denn Literatur ist in der Welt, die Balzac zeichnet, nicht nur immer schon politisch – sie verträgt auch keine Mehrdeutigkeit. Die Pariser Literaturlandschaft ist ein mit Tinte ausgetragener Kampf zwischen romantischen Royalisten und klassizistischen Lieberalen, der keine Neutralität und vor allem keine Ambivalenz duldet (*cf.* LDP: 259). Die Widersprüchlichkeit dieser vermeintlichen eindeutigen Einteilung in schwarz und weiß legt Balzac bereits darin bloß, dass er den resignierten Pariser Journalisten Etienne Lousteau, dessen Bekanntschaft Lucien in Paris macht, bemerken lässt, wie eigenartig es sei, dass ausgerechnet die Liberalen auf der strikten Einhaltung klassizistischer Regeln pochen, während die Konservativen sich der romantischen Suche nach literarischen Grenzübertritten anschließen (*cf. ibid.*). Hieran wird die Absurdität des Versuchs, den politischen Diskurse feste, unverrückbare Plätze zuzuteilen, deutlich. Diese Erkenntnis erstreckt sich allerdings nicht auf die Figuren, sondern lässt sich vielmehr auf Metaebene als literarischer Pakt zwischen Balzac, dem Autor ambiguer Romane, und seiner verständigen Leserschaft deuten.

Das subtile Totalitäre der Epoche, das Balzac uns vorführt, liegt somit unter anderem darin, dass die Schrift nicht vom Politischen zu trennen ist – wie schon zu Beginn in der Druckerei, ist das eine immer bereits vom anderen durchsetzt. Diese Erfahrung macht denn auch Lucien, der versucht Sonette im Stile Petrarcas zu schreiben, weil diese für ihn subtile Mehrdeutigkeit, anstatt positivistische Eindeutigkeit versprechen. So gesteht er Lousteau:

> — Le sonnet, monsieur, est une des œuvres les plus difficiles de la poésie. Ce petit poème a été généralement abandonné. Personne en France n'a pu rivaliser Pétrarque, dont la langue […] admet des jeux de pensée repoussés par notre *positivisme* […].
> — Êtes-vous classique ou romantique? lui demanda Lousteau. (LDP: 258, H.i.T.)

Indem Lucien sich zwischen zwei Stilrichtungen entscheiden soll, die weniger ästhetisch als politisch kodiert sind, wird sein Versuch, enthobene und gerade aufgrund ihrer semantischen Ambivalenz vom konkreten politischen Kampf entkoppelte Literatur zu verfassen, *ad absurdum* geführt. Wie die Salongäste in Angoulême ihn auf sein kleinbürgerliches *corpus naturale* reduziert haben, so reduziert jetzt der Literaturbetrieb in Paris seine Schrift auf ihre reine Materialität. Lucien befindet sich damit, obwohl mitten in der Metropole, im Grunde bereits wieder im Setzkasten der Provinzdruckerei, wo politische Signifikanten produziert werden sollen, um einem eigentlich *fassungslosen* politischen Signifikat einen Körper zu verschaffen. Lucien, der Abstand von seinem *corpus naturale* gewinnen möchte, wird mehr oder weniger gezwungen, sich einer politischen Richtung anzuschließen, deren Literatur jeweils ein *corpus politicum* für einen Gesellschaftskörper erschreiben soll, der sich jedoch weder richtig greifen, noch auf ein gemeinsames Ziel festlegen lässt. Zugleich werden er selbst und seine Schrift, für die er sich Transzendenz erhofft, auf den natürlichen Körper bzw. die reine Materialität zurückgeworfen. Lucien und seine Texte sollen keine mehrdeutige Chimäre, sondern eindeutig sein, in dieser Eigenschaft aber Signifikanten für einen chimärenhaften Staat produzieren.

Diese paradoxale Setzung bleibt nicht ohne Folgen für die symbolische Ordnung in den *Illusions perdues*. Die Restaurationsgesellschaft erweist sich bei Balzac als Chimäre, deren hybrider Körper in einer symbolischen Ordnung operiert,[9] die ebenso widersprüchlich ist wie sie selbst. Sie beruht, so scheint es, grundlegend auf Verkennung. Werfen wir also einen näheren Blick auf diesen *corps* und kehren noch einmal in die Druckerei Séchard zurück.

2. Symbolische Schieflage, *méconaissance*, Vautrin

Zu jener Zeit, in der Lucien von seinem Schulfreund David in der Druckerei Séchard als Korrektor angestellt wird, also lange nach Revolution, *terreur* und Erster Republik, hat sich die Rolle der Druckerei verschoben – jedoch mitnichten

---

9 Jacques Lacan definiert die symbolische Ordnung wie folgt: „Et en effet ce à quoi la découverte de Freud nous ramène, c'est á l'énormité de cet ordre où nous sommes entrés, à quoi nous sommes, si l'on peut dire, nés une seconde fois, en sortant de l'état justement dénommé infans, sans parole: soit l'ordre symbolique constitué par le langage, et le moment du discours universel concret" (Lacan 1966: 445). Zur symbolischen Ordnung gehören Regeln, Konventionen, geschriebene und ungeschriebene Gesetze, die sprachliche Artikulation von Bedürfnislagen etc.

an Bedeutung verloren. Zwar erfahren wir nicht viel darüber, was sich während des Premier Empire hier zugetragen hat. Doch für die Restauration ist die Druckerei ein ebenso zentraler Ort wie für die Revolution. Hatte sie während der Revolution unmögliche Signifikanten aufeinander vereint und flüchtige Körperlichkeit in Schrift gepresst, so fungiert sie nun als Gewährsort für eine entzogene, vorrevolutionäre Realität – eine Realität, die die Restaurationsmonarchie für sich in Anschlag zu bringen und mittels derer sie ihre Hybridität zu tilgen sucht. Zu den Eckpfeilern dieses – natürlich unwiederbringlichen – Status *quo ante* gehört zum einen das marode Gebäude, in dem die Druckerei untergebracht ist, stammt dieses doch noch aus der Zeit Ludwigs XIV. Zum anderen arbeitet man statt mit den moderneren metallenen Stanhope-Pressen noch immer mit Holzpressen, wie es sie bereits im Ancien Régime gab. Zwar lässt der Erzähler keinen Zweifel daran, dass diese ihren Zenit längst überschritten haben und um 1820 nicht mehr konkurrenzfähig sind – er äußert allerdings auch, dass bei diesen Pressen Signifikanten und Signifikat noch miteinander übereinstimmen:

> Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. […] Le plateau mobile où se place la *forme* pleine des lettres sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*. (LDP: 61, kursiv H.i.T., unterstrichen H.v.m.)

In dieser kurzen Passage auf der ersten Seite des Romans steckt bereits ein großer Teil der Problematik des Restaurationsprojekts, die maßgeblich für das Schicksal der Figuren in *Les deux poètes* ist: Die alten, vorrevolutionären Pressen sind diejenigen, für die der inzwischen gegenstandslos gewordene Ausdruck „faire gémir la presse" tatsächlich noch zutrifft, während die Vorstellung von der ‚ächzenden' Presse zwar auch heute noch verwendet wird, jedoch in den geräuschärmeren Metallpressen kein Signifikat mehr findet. Gleiches gilt für die ‚Marmorplatte', die bei den Holzpressen tatsächlich noch aus Stein ist. Für die neuen, modernen Pressen wird zwar das gleiche Vokabular verwendet – da jedoch die entsprechenden Signifikate fehlen, hat diese Sprache bereits den Charakter des Uneigentlichen. Dies trifft nun gleichfalls auf das Restaurationsregime zu, sucht dieses doch an die Signifikanten des Ancien Régime anzuknüpfen, ohne diese wirklich erfüllen, geschweige denn die Jahre von Revolution, Republik und Kaiserreich einfach ausradieren zu können. Die Restaurationsgesellschaft wird so zum Analogon der Metallpressen, die mit den Signifikanten der Holzpressen belegt werden,

an diese jedoch nur noch entfernt erinnern. Wie die Republik, muss sich nun auch die Restaurationsgesellschaft wiederum er-schreiben – und ist dafür auf längst vergangenes Zeicheninventar angewiesen. Die Druckerei fungiert so als nostalgischer Fixpunkt einer letztlich nicht zu wiederholenden Epoche. Wie oben gezeigt, ist sie aber zugleich auch, wie schon während der *terreur*, ein Ort der grotesken Vermischung: eine Chimäre, in der Schrift, Körperlichkeit, Klassenlogik, Politik und Poesie paradoxal ineinander verlaufen.

Eine Figur, deren Körperlichkeit nachgerade Pate für diese Chimäre steht, ist der alte Nicolas-Jérôme Séchard. Sein Körper befindet sich in metonymischer Nachbarschaft zur Schrift und seinen Lettern, denn „son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule, corps de triple canon“ (LDP: 64). Seine Kleidung wird beschrieben als „costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois“ (*ibid.*: 65); sein altmodischer „tricorne municipal“ (*ibid.*)[10] aus dem 18. Jahrhundert verweist nicht nur auf vergangene Mode, sondern auch auf die untergegangene Epoche des Ancien Régime. In den chimärenhaften Körper Séchards ist die Schrift damit ebenso eingelassen wie die unterschiedlichen ‚Körperteile‘, aus denen sich die Nation und die Restaurationsgesellschaft, Jahrzehnte nach Sieyès Flugschrift, zusammensetzt.

Balzac, so meine These, deutet die chimärische zeitgenössische (Restaurations-)Gesellschaft in den *Illusions perdues* aus der Druckerei Séchard heraus. Sie ist die Folie, vor der sich die Geschichte abspielt und der Spiegel, in dem sich die politischen und sozialen Begebenheiten seit der Revolution puzzlestückartig wiederfinden lassen. Die vorsintflutlichen Holzpressen, die jedoch immerhin Bezeichnendes und Bezeichnetes aufeinander zu vereinen vermögen, der Druckmeister, der selbst der Schrift unkundig, aber körperlich mit ihr verwachsen ist, die Korrektoren antirevolutionärer Provenienz, die Dekrete setzen, vermittels derer sie gut auf dem Schafott landen könnten, die enge Verzahnung von Schrift, menschlichem Körper und der Erfindung des nationalen ‚Körpers‘ – die *imprimerie* ist voller paradoxal zusammengebundener Widersprüche, doch genau so ist eben auch die Gesellschaft, die sich in ihr spiegelt.

---

[10] In *Splendeurs et misère des courtisanes* taucht dieser Dreispitz noch einmal auf, und zwar auf dem Kopf des kuriosen und etwas geheimnisvollen père Canquoëlle, eines Kaffeehausoriginals, dessen Kleidungsstil ähnlich verschroben und chimärisch – mit Mode aus dem 18. Jahrhundert vermixt – ist wie derjenige Séchards. *Cf.* Balzac 2001 [1838-1847]: 153.

Die Räume, die uns in *Les deux poètes* prominent geschildert werden, weisen denn auch wie die Druckerei gewisse *glitches* auf, die zeigen, dass die symbolische Ordnung, die in ihnen verankert ist, entweder nicht mehr bruchlos funktioniert, oder aber, dass die Subjekte, die in ihr agieren, unfähig sind, die Regeln der Ordnung zu erkennen, in der sie sich bewegen. Dieses Phänomen betrifft Figuren quer durch alle im Roman versammelten Schichten. So ist der kluge, belesene und in der Druckkunst durchaus beschlagene David seinem gewitzten und rücksichtslosen Vater ebenso unterlegen wie den erfolgreichen Geschäftsmännern Cointet, die ihm am Ende der *Illusions perdues* sogar seine Erfindung – ein neues Verfahren zur Papierherstellung – abluchsen können.[11] Davids eher tragische denn lustige Verkennung der neuen (Geld-)Ordnung wird von verschiedenen Figuren des aristokratischen Zirkels,[12] die in Anaïs' Salon verkehren, auf komisch-groteske Weise gespiegelt. So gibt es dort einen M. de Bartas, ein eher mäßig begabter Gesangsliebhaber, der nur über Musik zu reden vermag und sich im Salon erst wohl fühlt, wenn er gebeten wird, ein Lied vorzutragen. Eine ähnliche Problematik ergibt sich für M. de Saintot, den *président de la Societé d'agriculture*, der seit zwölf Jahren an einem Buch schreibt, jedoch erst zwei Seiten zu Papier gebracht hat und nur imstande ist, Konversation zu betreiben, weil er tagsüber im Büro einzelne Ciceropassagen auswendig lernt, die er dann im Salon zum Besten gibt (*cf.* LDP: 125sq.). Dann gibt es noch einen M. de Séverac, laut Vermutung des Erzählers ein *maire de canton*, der Seidenwürmer züchtet und die Codes der Salongesellschaft nicht reproduzieren kann:

> Il était gêné dans ses habits, il ne savait où mettre ses mains, il tournait autour de son interlocuteur en parlant, […] il semblait prêt à rendre un service domestique ; il se montrait tour à tour obséquieux, inquiet, grave […]. Plusieurs fois dans la soirée, […] il essaya de parler vers à soie ; mais l'infortune M. de Séverac tomba sur M. de Bartas qui lui répondit musique et sur M. de Saintot qui lui cita Cicéron. (LDP: 128)

[11] Die Unfähigkeit, die Regeln des Kapitalismus zu durchschauen, ist ein weitreichendes Dilemma in der franz. realistischen Literatur und schlägt bspw. bei Flaubert in voller Härte zubuche, wenn Emma Bovary letztlich weniger an weiblichem Quijotismus stirbt, denn an der Unfähigkeit, das Prinzip von Schuldscheinen zu erkennen. Gewinner dieser Logik ist bei Flaubert interessanterweise der Apotheker Homais, dessen Name an Balzacs Houmeau erinnert und der selbst aus Emmas Tod Kapital zu schlagen vermag. *Cf.* hierzu Brühne 2014.

[12] Bei vielen Mitgliedern der Oberstadt handelt es sich um verarmten Adel, wie der Erzähler deutlich macht: „Le commerce est riche, la Noblesse est généralement pauvre. L'une se venge de l'autre par un mépris égal des deux côtés" (LDP: 87). Luciens Familie gehört allerdings nicht zum *commerce riche*.

Solch kuriose Verfehlungen beschränken sich jedoch nicht auf Nebenfiguren. Selbst die *souveraine*, die Hausherrin Anaïs de Bargeton, zeichnet sich, wie uns der Erzähler wissen lässt, durch exzessives Verhalten und einen Verstoß gegen traditionelle Codes aus. Sie verwendet unangemessene, pathosgeladene Signifikanten für banale Situationen und Gegenstände, kann nicht unterscheiden, welche Emotionen für den privaten und welche für den öffentlichen Rahmen angemessen sind etc. (*cf.* LDP: 92). Zwar wird sie mit royalistischen Signifikanten belegt, die auf den Sonnenkönig verweisen: Einer ihrer drei Vornamen ist die weibliche Form des Königsnamens Louis, sie selbst wird explizit als Königin beschrieben (*cf. ibid.*: 97) und ihr *hôtel particulier* gilt als „Louvre au petit pied [qui] brillait à une distance solaire" (*ibid.*). Diese Verweise sind jedoch letzten Endes leer, da sie an eine unverfügbar gewordene Epoche anzuknüpfen suchen und dabei in längst gegebener, aber verleugneter Hybridität stecken bleiben.

Um nicht auseinanderzubrechen, benötigt diese Gesellschaft – mit Jacques Lacan gesprochen – einen Steppunkt (*point de capiton*).[13] Ein *point de capiton* hat die Funktion, eine an sich kontingente Struktur, deren Regelwerk auf Konvention oder Überzeugungskraft beruht und insofern auseinanderbrechen kann, mit Sinn auszustatten. Mit seiner Hilfe lässt sich die arbiträre Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat miteinander verknoten (*se nouer*).[14] Der Steppunkt erlaubt es, im Modus der Verkennung weiter zu operieren. Welche Figur würde sich hierfür besser eignen als eine, die selbst laufend verkannt wird? Die Rede ist von Anaïs' zweiundzwanzig Jahre älteren Ehemann, M. de Bargeton. Dieser offenbar vollendet langweilige, laut Erzählinstanz nicht mit übergroßen geistigen Fähigkeiten gesegnete Aristokrat wird von Lucien, aber auch von den meisten anderen Salongästen als respektsgebietende, wissende Person wahrgenommen, hinter deren enigmatischen Wortbeiträgen komplexe Überlegungen stecken könnten. M. de Bargeton umgibt also ein gewisser Nimbus, der durch seine besondere, sich auf kuriose Weise ins symbolische Gefüge einpassende Kommunikationsweise entsteht. Er kommuniziert mit seiner Umwelt vermittels zweier Methoden: erstens mithilfe eines in mehreren Nuancen verfügbaren Lächelns, das jedem zuteilwird, der ihn

[13] Im Psychose-Seminar III von 1955/56 führt Lacan den Begriff des *point de capiton* ein, was mit „Polsterstich" oder „Stepppunkt" übersetzt wird. Später verwendet er dafür den Begriff des "Herrensignifikanten" (*cf.* Lacan 1981).

[14] „[…] c'est là le point où viennent se nouer le signifié et le signifiant, entre la masse toujours flottante des significations […]. Autours de ce signifiant, tout s'irradie et tout s'organise" (Lacan 1981: 303).

anspricht; zweitens mittels einer Art Smalltalk plus. Wenn er reden muss – meist versteht er, dies zu vermeiden, – dann spricht er nicht etwa über das Wetter oder den letzten Klatsch, sondern über kleine, oberflächliche Intimitäten, die ihn selbst betreffen und außer einem reziproken Lächeln nicht viel weiteren Gesprächsstoff bieten: z.B. ein kurzer Bericht über seine Verdauungsprobleme nach dem Verzehr von Kalbsfleisch (*cf.* LDP: 120). Im Übrigen fungiert er im Salon seiner Frau als eine Art Portier, der die Gäste begrüßt, zu seiner Gattin hinführt und auch wieder hinausgeleitet. Beim Kartenspiel und bei politischen oder sonstigen Gesprächen ist er nur als Zuschauer oder Zuhörer aktiv und die meisten Gäste sprechen ihm die unendliche, stumme Weisheit einer Eule zu. Nur manchmal, wenn er allein ist, so lässt uns der Erzähler wissen, erlaubt er sich ein explosionsartiges, nachträgliches Lachen über eine geistreiche Bemerkung seiner Frau, die er zuvor nicht verstanden hatte: „il se permettait des sourires qui partaient comme des boulets enterrés qui se réveillent“ (*ibid.*: 121). M. de Bargeton hat eine Balancefunktion für den Salon inne – er bedenkt jeden mit einem Lächeln, hat stets ein offenes Ohr, weil er selbst ungern spricht, und ist auch integer genug, sich gegen Ende des Romans für Anaïs (erfolgreich) zu duellieren, als diese beschuldigt wird, mehr als nur platonisch mit Lucien zu verkehren. Darüber hinaus absorbiert er die unter der Oberfläche lauernden Exzesse der Salongesellschaft durch sein im Stillen genossenes Lachen, das der Erzähler einer Salve peitschender Pistolenschüsse anverwandelt, die ‚vergraben‘ waren (*enterrés*) und nun an die Oberfläche schießen. So hält er den Salon buchstäblich in Schach, bis Lucien auftaucht, dessen ambivalente zwei Körper noch schlechter ins Gefüge passen als die der anderen ‚schiefen Figuren‘, und der darum die geballten, widersprüchlichen Affekte, die an den *glitches* zwar erkennbar, aber noch nicht offen sichtbar wurden, schließlich zur Entladung bringt.

Das klassenübergreifende Pendant zu M. de Bargeton ist wiederum in der Druckerei zu finden und in zwar Gestalt eines bestimmten Teils des Inventars, das der alte Séchard seinem Sohn bei dessen Übernahme des Geschäfts förmlich aufgedrängt hat: sogenannte Vignetten, die als dekorative Rahmen für bestimmte Drucksachen verwendet werden können. Es handelt sich dabei u.a. um vorgefertigte Symbole für Hochzeitslieder (Amorzeichnungen), Sterbeannoncen (ein Toter, der seine Grabplatte anhebt) oder Theaterplakate (Masken) (*cf.* LDP: 68sqq.).

Diese Vignetten stammen aus den ersten Tagen der Druckerei, sind also prä-revolutionär, und haben sämtliche Regierungssysteme und -umstürze bis 1819 begleitet. Sie fungieren gewissermaßen als immergleiche Bekleidung für unterschiedliche Inhalte und garantieren so Kontinuität und eine semiotische Stabilität, die selbst in unruhiger und von der schnellen Abfolge verschiedener Ideologien geprägter Zeit als relativ verbindlich gelten darf. Der alte Séchard geht sogar so weit, ihnen performative Kraft zuzusprechen, wenn er behauptet, dass ein Mann aus Houmeau, der eine Vermählungsverkündung drucken lassen möchte, sich für nicht verheiratet halten wird, wenn diese ohne Girlanden und ohne Amor abgeliefert würde (*cf. ibid.*: 70). Dies ist eine witzige Anspielung auf das Problem der Gültigkeit performativer Sprechakte in einer Epoche, in der sich soziale Rollen und Machtverhältnisse – bspw. von Kirche, König und Zivilgesellschaft – ständig verändern und gleichsam fluide geworden sind. Wo zuvor priesterliche Worte die Ehe besiegelt hatten und der Beischlaf ihren Vollzug markierte, hängt die Gültigkeit der Ehe nun von der Präsenz dekorativer Symbole auf einem gedruckten Blatt Papier ab. Die Vignetten bilden somit den *point de capiton* des Dritten Standes in der Provinz und erlauben es, die Veränderung sozialer Realitäten zu verkennen, solange diese noch von den gleichen semiotischen Markern gerahmt sind, die den jeweils gültigen Diskurs stützen.

Gegen Ende des dritten Teils der *Illusions perdues* mit dem Untertitel *Les souffrances de l'inventeur* tritt – endlich – eine Figur auf den Plan, die die Hybridität der Epoche auf die Spitze treibt: der Abbé Carlos Herrera, alias Vautrin, alias Trompe-la-Mort, alias M. de Saint-Estève, alias William Barker, alias Jacques Collin. In seiner Verkleidung als spanischer Abbé hält Vautrin den verzweifelten Lucien davon ab, sich in der Charente zu ertränken. Er wird dabei mehrfach als unbekannter *voyageur* bezeichnet (*cf.* LDP: 583), dessen Kutsche für Lucien schließlich unwiderstehlich wird. Vautrin ist die Chimäre schlechthin. Als Mann der tausend Gesichter – und Namen – füllt er gleichsam jede mögliche gesellschaftliche Position aus: Erster, Zweiter, Dritter Stand und auch der Paria-Status des von der Gesellschaft ausgestoßenen Sträflings. Doch anders als die meisten übrigen Figuren, weiß er sich in jeder erdenklichen symbolischen Ordnung zu bewegen. Vautrin verkennt nicht, er erkennt. Sämtliche soziale Strukturen sowie die inoffiziellen Bruchstücke der französischen Geschichte scheinen ein offenes Buch

für ihn zu sein, das er für seine Zwecke zu nutzen versteht (*cf. ibid.*: 585sqq.).[15] Indem er die Hybridität und Ambiguität seiner Zeit nicht leugnet, sondern feiert und zum Äußersten treibt, ist er eine der wenigen Figuren, die es schafft, aus der zirkulären, paradigmatischen Stasis auszubrechen, die für den Salon und die Druckerei in Angoulême ebenso charakteristisch ist wie für den Schriftstellerzirkel in Paris. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass Vautrin als Reisender eingeführt wird: Er befindet sich stetig in Bewegung und zwar in einer Bewegung nach vorne. Mit David Quint argumentiert, kreiert Vautrin – der als (Ex-)Sträfling eigentlich zu den gesellschaftlichen Verlierern gehört – eine Linearität und ein Syntagma, das sonst dem Narrativ geschichtlicher Gewinner vorbehalten ist (*cf.* Quint 1993: bes. 3-18). Im Gegensatz zu Lucien, dem es bisher nicht gelungen ist, sein *corpus naturale* zu überschreiben, suspendiert Vautrin seinen natürlichen Körper, bearbeitet ihn mit Chemikalien und lässt ihn so in verschiedenen politischen ‚Körperschaften' aufgehen, bis er am Ende von *Splendeurs et misères des courtisanes* selbst *Chef de la Sûreté* wird. Lucien wird ein solch dauerhafter Erfolg zwar nicht vergönnt sein – doch das wissen wir an diesem Punkt der Geschichte noch nicht. Am Ende der *Illusions perdues* steht zunächst einmal ein Körper, der imstande zu sein scheint, den Unterschied zwischen *corpus naturale* und *corpus politicum* beinahe aufzuheben,– schließlich ist einer von Vautrins Spitznamen nicht zufällig Trompe-la-mort: Er ist praktisch unsterblich. Damit ist er der ideale Steppunkt für eine Gesellschaft, die ihre Hybridität verdrängen und das *corpus politicum* an ein einheitliches Signifikat binden möchte. In seinen jeweiligen Verkleidungen bietet Vautrin dieses Signifikat und stellt dabei zugleich die unterdrückte Hybridität der Epoche in ihrer maximalen Form aus.

Bibliographie

BALZAC, HONORÉ DE (1973 [1838-1846]): *Splendeurs et misères des courtisanes. Préface et notes de Pierre Barbéris.* Paris: Gallimard.

— (2010 [1837-1843]): *Illusions perdues. Introduction, notes et bibliographie mise à jour par Philippe Berthier.* Paris: Flammarion.

BROOKS, PETER (2002): „Narrative Desire". In: Richardson, Brian (Hg.): *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames.* Columbus: Ohio State University Press, 130-137.

[15] Zum Körper Vautrins als ‚Kapital' im Sinne einer neuen, aufs Monetäre fixierten Gesellschaftsordnung, vgl. auch den Artikel von Pierre Glaudes in diesem Band.

BRÜHNE, JULIA (2014): „‚Madame Bovary, c'est Maximiliano Rubín': Sprache, *Nom-du-Père* und Rebellion in *Madame Bovary* und *Fortunata y Jacinta*". In: Schneider, Lars / Xuan, Jing (Hgg.): *Anfänge vom Ende. Schreibweisen des Naturalismus in der Romania*. München: Fink, 259-283.

HOFMAN, HASSO / HORST, DREIER (1987): "§5 Repräsentation, Mehrheitsprinzip und Minderheitenschutz". In: Schneider, Hans-Peter / Zeh, Wolfgang (Hgg.): *Parlamentsrecht und Parlamentspraxis*. Berlin: de Gruyter, 165-197.

KANTOROWICZ, ERNST (2016 [1957]): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology. With a new introduction by Conrad Leyser*. Princeton: Princeton University Press.

LACAN, JACQUES (1966): *Écrits.* Paris: Seuil.

— (1981): *Le séminaire, livre III: Les psychoses (1955-56)*. Hrsg. v. Jacques-Alain und Judith Miller, Paris: Seuil.

LEFORT, CLAUDE (1990): „Die Frage der Demokratie". In: Rödel, Ulrich (Hg.): *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 281-297.

LEOPOLD, STEPHAN (2011): „Chronotopien des Politischen. Balzac und die Volkssouveränität". In: *Lendemains* 144, 93-117.

LOTMAN, JURIJ M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

LUCEY, MICHAEL (2003): *The Misfit of the Family: Balzac and the Social Forms of Sexuality.* Durham / London: Duke University Press.

MANOW, PHILIP (2008): *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

PRUTSCH, MARKUS J. (2013): *Making Sense of Constitutional Monarchism in Post-Napoleonic France and Germany*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

QUINT, DAVID (1993): *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press.

SIEYÈS, EMMANUEL JOSEPH (2002 [1789]): *Qu'est-ce que le Tiers état?* Paris: Boucher.

WARNING, RAINER (1999): *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink.

ZELLER, LISA (2016): *Auf der Suche nach der verlorenen Männlichkeit. Republikanische Allegorien im französischen Roman um 1900*. Mainz: Mainz University Press.

Teresa Cordero Villar

Körperkapital und politische Allegorie in Joris-Karl Huysmans' Roman *Marthe, histoire d'une fille* (1875)

Le premier roman de Joris-Karl Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille* (1875), n'est qu'à première vue l'histoire d'une jeune fille ordinaire qui s'empêtre dans les méandres de différents amours et s'adonne à la prostitution pour des raisons économiques. Dans le *sensus allegoricus*, le dessin et la constellation des personnages montrent que l'œuvre est imprégnée des bouleversements politiques dans la France du XIXe siècle, ce que j'aimerais étudier dans ma contribution à travers la déchéance physique, l'addiction et la maladie des protagonistes: *political crisis* et *gender crisis* coïncident ainsi dans le triptyque de détermination de race, milieu et moment. La constellation des personnages qui traversent le roman de part en part, à savoir la prostituée ambiguë Marthe, l'homme de lettres romantique et décadent Léo, ainsi que le directeur de théâtre naturaliste et grotesque Ginginet, constitue la base de l'étude. Leur ascension et leur descente socio-économique se confondent avec leur état psychique et physique en renvoyant allégoriquement au *phobos* collectif de la population française. Les protagonistes mènent leur vie dans le Paris des années 1870: les origines traumatisantes de la Troisième République, à savoir les semaines de mai 1871 et la Commune de Paris, déterminent l'inquiétante étrangeté du présent. La virilité et la lité déclinantes des protagonistes font apparaître clairement la vacance du roi et montrent que la rupture épistémologique et historique qui suivit la Révolution française avait encore des répercussions sur la société de la fin du XIXe siècle.

Joris-Karl Huysmans' erster Roman *Marthe, histoire d'une fille* (1875) ist nur auf den ersten Blick die Geschichte eines einfachen Mädchens, das sich in den Wirren verschiedener Liebschaften verstrickt und sich aus ökonomischen Gründen der Prostitution hingibt. Im *sensus allegoricus* zeigt das Werk anhand der Figurenzeichnung und -konstellation epochal eingefärbte politische Umbrüche im Frankreich des 19. Jahrhunderts auf, was ich in meinem Beitrag anhand von körperlichem Verfall, Sucht und Krankheit der Protagonisten ausführen möchte.

Huysmans lässt sich für *Marthe* von Autoren des Naturalismus inspirieren und inspiriert diese: Mit der Gestalt der Prostituierten greift er ein ebenso beliebtes wie skandalträchtiges Sujet des 19. Jahrhunderts auf,[1] wobei sein Schreibstil nicht in der Epoche verhaftet bleibt. Huysmans' Frühwerk changiert zwischen naturalistischen Beschreibungen und Topoi sowie Aspekten der Dekadenz und macht

1 Der Topos der Prostituierten kommt bei Zola in *Nana* (1880), dem neunten Band des zwischen 1871 und 1893 verfassten *Rougon-Macquart*-Zyklus, zum Tragen. *Cf.* dazu den Beitrag von Joni Farida Nienaber in diesem Band. Auch im hispanophonen Raum findet sich eine thematische Parallele in der 1881 erschienenen Novelle *La desheredada* von Benito Pérez Galdós. *Cf.* auch Rieger 1995: 137-158.

so die dysphorische Weltsicht des Autors sichtbar, wobei seine zeitgenössische Rezeption gering ist. *Marthe* fällt zunächst unter die Zensur (*cf.* Folger 2010: 125): Milieuschilderungen und ausufernde Beschreibungen werden vom Autor detailliert und schonungslos ausgeführt, der Wortschatz setzt sich aus einer Mischung von gelehrter Fachterminologie und oft vulgärer Umgangssprache zusammen. Huysmans schafft eine ‘eigene’ naturalistische Ästhetik und setzt seine Protagonisten den Miseren des Lebens aus, was dem Vorhaben, einen Desillusionsroman zu schreiben, Rechnung trägt. Mit Gerhard Regn kann angenommen werden, dass der Naturalismus eine „Verflechtung von Vitalismus und Mortalismus“ (Regn 2011: 252) ist, und alle Lebensenergien zugleich an Mortalität und Dysphorie gebunden sind. Huysmans nutzt diese Ambivalenz, um den Stellenwert von Körper und Kapital gegeneinander auszuspielen: Groteske Körperzeichnungen stehen ausufernden, langen Beschreibungen von Kunst, Schmuck und Inneneinrichtung gegenüber und rufen bei dem Leser ein Gefühl der Spannung hervor, die sich in den politischen Auseinandersetzungen der Zeit wiederfindet. Zeitgleich weist die Literatur eine Konterdiskursivität auf, die besonders am Ende der naturalistischen Epoche zutage tritt und die „Entgrenzung unter vitalistischen Prämissen auf der Ebene der erzählten Geschichten […] und die Entgrenzung der *écriture* auf der Ebene der literarischen Sprache“ (Stöber 2006: 26) zur Folge hat. Dieser Aspekt erlaubt es Huysmans politische Unsicherheiten sowohl sprachlich als auch inhaltlich zum Ausdruck zu bringen und anhand von uneindeutigen Figurenzeichnungen zu verhandeln, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

*

Die stringent den Roman durchziehende Figurenkonstellation, bestehend aus der Prostituierten Marthe, dem romantisch-dekadenten Literaten Léo, sowie dem naturalistisch-grotesken Theaterdirektor Ginginet bildet die Basis der folgenden Untersuchung. Sowohl Marthe als auch die männlichen Künstlerpersönlichkeiten stehen außerhalb der Gesellschaft: Die Protagonisten führen ein Leben unter prekären Bedingungen, einige von ihnen sind durch Sucht und Krankheit beeinträchtigt, was Anschluss an das Determinationstryptichon von *race*, *milieu* und

moment[2] von Hippolyte Taine erlaubt. Ihr sozio-ökonomischer Auf- und Abstieg wird mit dem psychischen und physischen Zustand der Figuren verbunden und verweist allegorisch auf den kollektiven *phobos* der französischen Bevölkerung in der geschilderten Zeit, so meine These.

Der Roman spielt im Paris der 1870er Jahre: Blickt man zurück, so ist der Katastrophismus der Naturalisten leicht nachzuvollziehen, denn die traumatischen Ursprünge der Dritten Republik, wie die Maiwochen 1871 und die Pariser Kommune, bestimmen das Unheimliche der Gegenwart. Nach der Niederlage der Schlacht von Sedan im Deutsch-Französischen Krieg und der Gefangennahme Napoleon III. ruft der Anführer der revolutionären Bewegung eine temporäre Republik aus. Frankreich benötigt dringend ein stabiles Regime, was sich allerdings noch einige Jahre hinziehen wird, da es Schwierigkeiten gibt, einen König zu finden, der bereit wäre, die notwendige Restauration zu tragen. Eben jene *political anxiety* artikuliert sich in *Marthe* anhand der Körperbeschreibungen der Protagonisten:

Zunächst sei erwähnt, dass ich in meiner Analyse die Protagonisten als Verkörperungen potentieller Staatsformen, die das geschwächte Frankreich aus der Krise zu führen versuchen, lesen werde. Hierbei orientiere ich mich an der Annahme, dass die Monarchie männlich codiert ist. Dies geht zurück auf die Herrschaftslegitimation durch Gottesgnadentum und die Erbfolge aus Gott – König – Vater, womit Frauen mittels der *loi salique* von der Thronfolge ausgeschlossen worden (*cf.* Kantorowicz 1957: 212). Im Gegenzug werde ich die Republik als weiblich konnotierte Staatsform lesen, was sich in unserem Falle als doppelt fruchtbar erweisen wird, wenn einerseits Marthe als Allegorie der Republik analog zur Marianne-Figur Eingang in die Analyse findet, und andererseits der Topos der Prostituierten als Nation – wie er bereits in *La Divina Commedia* zu finden ist[3] – in *Marthe* aufgegriffen und auf Frankreich übertragen wird.[4] Im Folgenden werden zunächst Léo und Ginginet auf die Tauglichkeit als potentielle Herrscherfiguren geprüft: Die beiden stehen sich antagonistisch gegenüber; während Léos Verhalten eher dem eines Dandys gleicht (*cf.* Huysmans 2002 [1875]: 58), wird Ginginet als animalisch und vulgär beschrieben (*cf. ibid.*: 70), doch eint sie ihre

---

2 *Cf.* hierzu: Taine 1863: XV.

3 „Ahi serve Italia, di dolore ostello,nave sanza nocchiere in gran tempesta, non donna di province, ma bordello!" (Dante 1994 [1321], Canto VI, V. 76-78, 183sq.).

4 *Cf.* Koschorke et. al. 2007: bes. 251-291.

prekäre Männlichkeit. Beide verlieren im Laufe des Romans an Virilität und Vitalität: In politisch-allegorischer Manier, dient diese Beobachtung als Hinweis darauf, dass die Männerfiguren keine Machthaber sind und dass vielmehr die Protagonistin – als das Kastratorisch-Weibliche – die Machtposition für sich beanspruchen wird. Die Analyse Léos und Ginginets, geht in meinem Beitrag somit der Analyse von Marthe voraus, da letztere als Allegorie der Republik (analog zur Marianne), die einzige Protagonistin ist, deren Handlungsfähigkeit nicht dekonstruiert wird. Im Zusammenspiel der Romananalyse müssen die Parameter von Subjekt und Nation sowie Nation und politischer Allegorie chiastisch gelesen werden, um die Verbindung des Literalsinns von Marthe (ihre Rolle als Prostituierte und ihre Befreiung aus dem Paternalismus der männlichen Figuren) mit der politischen Bedeutungsebene offenlegen zu können und sie mithin als Allegorese auf die Dekonstruktion alter Herrschaftsformen und die Rekonstruktion einer (potentiell erneuerten) französischen Nation zu lesen, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Léo: der verstummte Literat als Monarch im Exil

Zum besseren Verständnis der allegorischen Lesart der Figur des Literaten Leo, der als Absage an das *Ancien Régime* gedeutet wird, sei zunächst in aller Kürze der historische Kontext umrissen. Mit der Hinrichtung Ludwig XVI. im Jahr 1793 gräbt sich ein folgenschweres Trauma in das kollektive Gedächtnis der französischen Bevölkerung, die nun mit einer Leerstelle umzugehen hat. Henri D'Artois, besser bekannt als König Heinrich V., verbringt, wie auch der Protagonist von Huysmans' Roman, lieber ein beschauliches Leben auf dem Land als den französischen Thron zu besteigen, obwohl er der legitime Herrscher in der bourbonischen Genealogie ist.[5] Léo, der – wie in der folgenden Analyse gezeigt werden soll – allegorisch für Heinrich V. und somit für die Monarchie steht, ist folglich kein Sinnbild eines vitalen und virilen Herrschers, wie ihn das instabile Frankreich in den 1870er Jahren gebraucht hätte. Auch der Schriftsteller Léo verlässt lieber Paris, als etwas zu akzeptieren, was er nicht kann: Er zieht es vor, als romantischer Dandy in ländlicher Idylle den Schein der alten, monarchischen Ordnung zu wahren

[5] Sowohl bei der Februarrevolution im Jahre 1848 als auch zum Ende des zweiten Kaiserreichs (1870) versucht die legitimistische Partei D'Artois auf den Thron zu heben. Er weigert sich aber beständig, die weiße Nationalflagge des Königreichs abzulegen und stattdessen die Trikolore anzuerkennen, und flüchtet schließlich aufs Land. *Cf.* Engels 2007: 22sq. u. 26sq.

und sich den politischen Instabilitäten zu entziehen. Zugleich flüchtet er vor einer zunehmend bedrohlichen Weiblichkeit, die sich auf figuraler Ebene in der Person von Marthe zeigt. Die kastratorische Kraft Marthes – im Folgenden als Verweis auf die Allegorie der Marianne und damit auf Frankreich gelesen – bedroht den Wunsch der (patriarchalen) Gesellschaft nach Sicherheit und Stabilität. Robert Folger liest die „imaginierte Bedrohung durch die *femme fatale* [als ...] unterdrücktes Supplement der maskulinen Defizienz“ (2010: 126). Marthe als Allegorie der weiblich codierten Republik bedroht somit die männlich codierte Monarchie und steht als imaginierte Gefahr und als Symptom der Angst Léos – ohnehin prekärer – Männlichkeit entgegen, so meine These.

Die Figur des Léo tritt erstmals im Incipit in Erscheinung und wird durch den Theaterregisseur Ginginet als „nouveau venu“ (*cf.* Huysmans 2002 [1875]: 11) bezeichnet. Er stellt sich selbst als Journalist vor und versteht es, Marthe den Hof zu machen, bis sie schließlich eines Tages mit ihm nach Hause geht (*cf. ibid.*: 9). Léos Appartement wird vollkommen gegensätzlich zum abgewetzten, hässlichen und schmutzigen Interieur des Theaters beschrieben (*cf. ibid.*: 3), was unterschiedliche Blickwinkel auf das Künstlertum und das mit der französischen Revolution aufkommende Klassendenken eröffnet: Das einfache Theater, dem es an Geld mangelt, kann stellvertretend als Bild für die Arbeiterklasse gelesen werden, die im Naturalismus auch ihren Platz in der Literatur findet. Léos Wohnung hingegen steht allegorisch für das Bildungsbürgertum: Als Léo die Tür öffnet, erwartet Marthe „un grand feu de charbon teignait de plaques rouges les tentures d’une petite chambre et allumait de foyers étincelants le verre des cadres pendus aux murs“ (*ibid.*: 26). Das Feuer und die Einrichtung zeugen von gesicherten finanziellen Verhältnissen, die Kunstwerke dienen dem Verweis auf die kulturelle Bildung ihres Besitzers. Gleichzeitig zeichnet Huysmans eine Liebeshöhle: Der Topos des Feuers lässt auf Geborgenheit und Schutz schließen, der heimelig anmutende Innenraum ist für Marthe ein sicherer Ort. Léo bereitet ihr die erste erfüllte Liebesnacht (*cf. ibid.*: 27), und so dient das Feuer auch als Verweis auf Vitalität und Virilität,[6] die allerdings in der Erzählung nicht lange anhalten werden.

---

6 Nach den Vorstellungen des 16 u. 17. Jahrhunderts haben Männer wie Frauen die gleichen physischen Attribute, wie Thomas Laqueur unter dem Konzept des *One-Sex-Model‘s* in seiner Studie *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* erläutert. Aufgrund von unzureichendem anatomischen Wissen herrschte die Annahme, „that women were essentially men in whom a lack of vital heat – of perfection – had resultat in the retention, inside, of structures that in the male are visible

Der Literat stößt sich im Verlauf des Romans immer wieder an Marthe, die seinen Ansprüchen an eine sublime Muse nicht entspricht, da ihre Figurenzeichnung zwischen einer *femme fragile* und einer *femme fatale* anzusiedeln ist (*cf.* Hilmes 1990: 28). Die real gelebte Beziehung der beiden widerspricht seinem Wunsch nach einer petrarkistischen *donna angelicata*[7], deren Schönheit etwas Verletzliches und Schutzbedürftiges aufweisen und als „un excitant d'esprit, comme un coup de gong qui réveillerait son talent assoupi" (Huysmans 2002 [1875]: 27) fungieren soll. Je länger die Beziehung zwischen den beiden anhält, umso mehr gerät Léo in eine Schaffenskrise, die sich schließlich auch als Männlichkeitskrise artikuliert: Die Beschreibungen eines verführerischen Dandys, der Marthe mittels eines Sonetts bezirzt, wird durch den Erzähler jäh abgebrochen; er schreibt Léo im Folgenden ein infantiles Wesen zu, wenn er an Marthes Füßen kauert und zu ihr aufblickt: „À ses pieds, ramassé à croupetons, il la regardait" (*ibid.*: 25). Der Schriftsteller wirkt wie ein geschrumpfter Liebhaber, der fasziniert zu seinem Objekt des Begehrens aufblickt. Zugleich erinnert die Situation an ein Kind, das zu seiner Mutter aufschaut und von deren Fürsorge abhängig ist. Die semantische Opposition von 'unten' und 'oben' auf der *discours*-Ebene deutet das Machtgefälle und die Frage nach der Potenz auf Ebene der *histoire* bereits an. So wird Léo als schwaches abhängiges Kind und nicht als potenter Familienvater charakterisiert.

Dies wird erneut aufgegriffen, wenn der Erzähler Léos physische wie psychische Instabilität auf eine natürliche, d.h. ererbte Disposition und auf die frühe Trennung von der Mutter zurückführt. Als diese schwer erkrankt, reist er in großer Sorge zu ihr und verschwendet keinen Gedanken mehr an seine Geliebte Marthe. Es wird deutlich, dass die Figur der Mutter für den Schriftsteller eine eigene Qualität besitzt und nicht in Konkurrenz zu anderen Frauenfiguren steht: „Sa mère, qu'il adorait, le danger, […] l'absorbèrent complètement pendant le trajet des trains" (*ibid.*: 45). Im Zug befindet sich Léo in einem Zwischenort bzw. einem

without" (Laqueur 1992: 4). Dem männlichen Geschlecht wurden die Attribute warm und trocken zugeschrieben, dem weiblichen die Attribute kalt und feucht. Allerdings gab man Ausnahmen zu und stellt fest, dass es virile Frauen gäbe, die „too hot to procreate and as bold as men" seien, aber auch Männer, die von der genannten Norm abweichen: „and there are weak effeminate men, too cold to procreate and perhaps even womanly in wanting to be penetrated" (*ibid.*: 52).

7 Die petrarkistische Liebeskonzeption im Zeichen der *voluptas dolendi*, beruht auf dem lustvollen Leiden des Mannes, der sich blitzartig in eine Frau verliebt, mit der er noch nie gesprochen hat. Sie ist für ihn unerreichbar, was dem liebenden Mann große Qualen zufügt, zugleich ist sie Ansporn für seine Dichtung. *Cf.* hierzu Regn 2003.

non-lieux, um mit Marc Augé zu sprechen (Augé 1992: 100). Dieser Raum steht stellvertretend für Léos Zustand in der gesamten Binnenerzählung: Er ist in Paris ein Getriebener, der, wie auch auf der Fahrt zu dem Ort seiner Kindheit, vollständig von seiner Angst und Sorge absorbiert wird.

Die Krankheit dreht die Positionen von Mutter und Sohn in gewisser Weise um, was von dem Protagonisten als bedrohlich und unheimlich im Freud'schen Sinne empfunden wird. Sigmund Freud versteht bekanntlich „'unheimlich' [als] Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es *nicht* bekannt und vertraut ist" (Freud 1963: 47, H.i.T.). Léo sieht in dieser Fahrt, dieser ‚Heimkehr', also nichts 'Heimeliges', vielmehr ist es ihm unheimlich. Lesen wir Léo als ein Subjekt, dass sich dem *Ancien Régime* zugehörig fühlt, so erscheint die Krankheit der Mutter als ein Produkt des politischen Unbewussten. Fredric Jameson versteht darunter den Einfluss des Unbewussten auf den literarischen Text, der eine zweite Sinnebene eröffnet (*cf.* Jameson 1981: 10).[8] Die gemeinhin weiblich codierte Republik – für die in diesem Fall die Mutter steht – krankt, sprich: es herrscht eine politische, soziale und ökonomische Unsicherheit, die den Alltag der Bevölkerung, und so auch den Léos, erschwert. Der drohende Verlust der Mutter verstärkt die Angst des kindlich regredierenden Protagonisten Léo, erfüllte doch die Mutter in der frühkindlichen Phase, in der das Subjekt seine Bedürfnisse noch nicht versprachlichen kann, seine Belange. Die besondere Bindung, welche von Jacques Lacan als Mutter-Kind-Dyade bezeichnet wird, erfährt durch die normierende Instanz des Vaters bzw. des Über-Ichs eine Brechung (*cf.* Lacan 2008 [1955-1956]: 29). Dahinter steht das Inzestverbot (c*f.* Freud 1975: 193), welches das kindliche Subjekt verunsichert und das Léo nie erfahren zu haben scheint, was ihn nun ins Verderben stürzt:

> Ce garçon s'était affranchi de bonne heure de la servitude maternelle et il avait tant mésusé de la liberté acquise que, vengeresse des mœurs, la débauche l'avait flétri, corps et âme. (Huysmans 2002 [1875]: 26)

Die verfrühte Loslösung von der Mutter artikuliert sich außerdem in seinem problematischen Frauenbild; so dient ihm Marthe als „fantaisie monstreuse, de poète et d'artiste" (*ibid.*: 27), solange sie die Rolle der *femme fragile* erfüllt. Léos Faszination für sie und der Vergleich mit Rembrandts Frau Saskia (*cf. ibid.*: 27) dienen

---

[8] Zu Jameson in Verbindung mit Freud und Lacan *cf.* das Kapitel „Freud and Lacan: towards The Political Unconscious", in: Robert 2000: 53-72.

Huysmans zur Karikierung und machen deutlich, dass Léo mit einem großen Maß an Verblendung seine Geliebte betrachtet – eine Täuschung, die bald zur Enttäuschung führt. Als Marthe ihre fatale Weiblichkeit und Körperlichkeit zum Ausdruck bringt, verspürt Léo keine sexuelle Erregung mehr, ebenso wenig wie künstlerische Inspiration, sondern wird ihrer überdrüssig „avec ses appétences et ses furies de folle, ses vices d'ivrognerie et ses abattements de malade, ses tumultes des sens alternés de froideurs trop peu feintes" (*ibid*.: 46).

Die beginnende Liebeskrise geht mit einer ökonomischen Krise einher, da eine Schreibblockade zu dem Verlust seiner Anstellung führt und lässt auch Marthe immer unzufriedener werden; sie sagt zu Léo:

> Tiens, tu me parlais autrefois d'une femme, je n'ai pu retenir son nom, je ne suis pas savante d'abord, qui était une statue. Elle s'anima, m'as-tu dit, sous le baiser de l'homme qui l'avait faite; c'est le contraire maintenant, nous devenons de marbre quand ils nous embrassent! (*ibid*.: 64)

Durch den intertextuellen Verweis auf den Pygmalionmythos karikiert der Erzähler implizit Léo und lässt dann durch die Figur Marthes auch explizite Kritik verlauten: Sie macht deutlich, dass seine (Schaffens-)Kraft und Männlichkeit nicht ausreichen, um sie einerseits als „maîtresse" in der Kunst lebendig werden zu lassen und andererseits die naiv-mädchenhafte Seite der „comédienne" (*ibid*.: 27) am Leben zu halten. Marthe ist Léos „chef-d'œuvre impossible" (Ziegler 2003: 19); sie kastriert den Künstler verbal, indem sie seine eigene Erzählung vom Künstlermythos des Pygmalion gegen ihn anwendet und ihm so einen Spiegel vorhält, der ihn – ähnlich wie ein Kind[9] – erkennen lässt, dass er seines Phallus' beraubt wurde.

Die Begegnung und Konfrontation mit Marthes vulgärer Seite ist kein Einzelfall, sondern ein repetitives Motiv. Die Serialität erzeugt einen komischen Effekt, der zu einem zeitweisen Sprachverlust Léos führt:

> Léo pensa défaillir. Il venait de reconnaître Marthe dans ce bataillon d'histrionnes [...]. Il s'arrêta devant elle, l'œil en feu, tremblant de tous ses membres. Il voulut parler, sentit comme une main qui lui serrait la gorge et ânonnant, bredouillant, fou de rage, il fit avec le bras ce geste de dégoût des Parisiens. (Huysmans 2002 [1875]: 52)

9 Der Kastrationskomplex nach Freud bezeichnet eine Etappe in der Entwicklungsphase des kindlichen Sexualtriebs. Das männliche Kind geht selbstverständlich davon aus, dass „ein Genital wie das seinige bei allen Personen, die es kennt, vorauszusetzen" ist, und kann die Vorstellung „erst nach schweren inneren Kämpfen (Kastrationskomplex) [aufgeben]" (Freud 2007: 96).

Die Energien von Marthes Weiblichkeit entladen sich auf Léo. Der Poet, dessen Werkzeug einst Worte waren, verstummt in ihrer Gegenwart und wird zum wortlosen Objekt. Gänzlich als unmännliche Witzfigur und als einer, der alle weiblichen Reize nurmehr als eklig oder als überflüssig empfindet, steht er schließlich dar, als er sich eine Frau sucht „qui [...] était, comme maîtresse inférieure à Marthe“, aber dafür mit einer „quiétude profonde, une inertie sans réveils“ (*ibid*.: 65). Léo wird von Marthe sprachlich kastriert und letztendlich in seiner Potenz geschwächt zurückgelassen. Ihre Liebe zu ihm endet zusammen mit seiner Männlichkeit: „je l’aimerais peut-être s’il avait plus de colère au cœur, [...] s’il était homme, enfin“ (*ibid.*: 53).

Léos Phallus ist unwiderruflich geschädigt, was durch die Metapher des beschädigten Schiffs dargestellt wird (*cf. ibid*.: 52). Seine gebrochene und erniedrigte Männlichkeit findet Zuflucht im Hafen der langweiligen Ehe (*cf. ibid*.: 74). Die Eheschließung veranlasst ihn, Paris zum zweiten Mal zu verlassen: Der Besuch seiner kranken Mutter ist in der Binnenhandlung situiert und die Grenzüberschreitung in den Raum der Kindheit daher reversibel. Seine Entscheidung zur Heirat und zur Flucht in ein bukolisch anmutendes Landleben hingegen ist endgültig, was er seinen Freunden in der Rahmenhandlung postalisch mitteilt. Ironischerweise lesen die Freunde Léos Brief in einer Leichenhalle (*cf. ibid*.: 137): Der räumliche Hintergrund symbolisiert, dass Léos Virilität und Vitalität gänzlich abgestorben sind; seine Kastrationswunde wird nicht heilen. Da der verstummte Literat in der politischen Interpretation für den exilierten und entmachteten König steht, formuliert Huysmans‘ Roman mit dem Rückzug des Protagonisten und dessen Ohnmacht allegorisch eine Absage an die Monarchie.

Ginginet: das grotesk-naturalistische Subjekt als Absage ans *Ancien Régime*

Ginginets Figurenzeichnung steht in Kontrast zur der Léos, doch eint die beiden der Aspekt prekärer Männlichkeit: Während Léo zum effeminierten Mann wird, zerfrisst die Sucht Körper und Geist des Theaterdirektors. Beide verstehen sich als Künstler und suchen Zuflucht im Schöngeistigen. Während für Léo eine Selbstcharakterisierung als Bildungsbürger von Relevanz ist, bedeutet Ginginet seine Außenwirkung wenig; er spricht sich gegen die Bourgeoisie aus (*cf. ibid.*: 10). Beiden Figuren gemein ist das Scheitern in und an der Beziehung zu Marthe. Der

Wunsch, sich ihrer zu bemächtigen, kann sich aufgrund mangelnder Virilität und Vitalität bei beiden nicht erfüllen. Mittels der Figur Ginginets werde ich den epochalen und epistemologischen Bruch nach der Französischen Revolution beleuchten, der mit dem Tod des Monarchen einhergeht und den der Protagonist im Roman das *Ancien Régime* verkörpert.

Ginginet ist der Einzige der drei Hauptcharaktere, der nicht in den internen Erzählfokus eingebunden ist. Seine Figurenzeichnung ist wesentlich derber und karnevalesker gestaltet als die des Schriftstellers Léo. So kommentiert der Erzähler, Ginginet sei „cabotin et ivrogne par goût, cabaretier et coureur de filles par nécessité“ (*ibid.*: 50). Das Wort *gingival* das im Namen mitklingt, bedeutet im Französischen ‘Zahnfleisch’ und erzeugt so ein groteskes Bild, das bereits im Incipit an exponierter Stelle steht und die Figurenzeichnung unterstreicht: „les coins de ses lèvres remontèrent jusqu’aux ailes de son nez, découvrant des gencives frottées de rouge, faisant craquer le masque de fard et de plâtre qui lui vernissait la face“ (*ibid.*: 5). Vor allem der Mund und die Nase Ginginets rücken in den Fokus und werden wie durch ein Objektiv herangezoomt, was dem Konzept der grotesken Gestalt des Leibes, wie sie Michail M. Bachtin bestimmt hat, Rechnung trägt: „Von allen Zügen des menschlichen Gesichts sind für die groteske Gestalt des Leibes nur Mund und Nase wesentlich, wobei letztere überdies den Phallus vertritt“ (Bachtin 1996 [1969]: 16).

Ginginet spielt sich als rettende Vaterfigur Marthes auf, der er eine Festanstellung an seinem Theater verschafft, und verkörpert somit das Patriachat. Den Preis, den Marthe dafür zahlt, ist hoch: Ginginet betrachtet ihren Körper als gewinnbringendes Eigentum: „Elle est mon bien, elle est ma vie!“ (Huysmans 2002 [1875]: 51). Sein Ton gegenüber Marthe verrät eine gönnerhafte Haltung, mit der er sich – bei aller grotesken Selbstironie – gleich zu Beginn des Textes als überlegener Theaterregisseur und väterlicher Lehrer darstellt, worauf die die asymmetrische Gesprächssituation in der Eingangsszene verweist: Er erklärt in einem Monolog seiner „petite […] bibiche“ (*ibid.*: 4), dass sie noch nicht bereit für die Bühne sei. Der Imperativ „Écoute-moi bien“ und die Exklamationen im Satz verleihen den Worten Nachdruck, wenn er Marthe sagt, sie sei „n[e] pas encore assez canaille!“ (*ibid.*: 5). Die Selbstcharakterisierungen verstärken zugleich den Eindruck, dass Ginginet ein Mann von Welt sei und im Theater zu Hause ist.

Der „vieux cabotin [et] vieux loup“ (*ibid.*) weist also Marthe an vulgärer zu sein und spielt ihr anschließend vor, was von ihr erwartet wird. Das Imitieren einer über-erotischen Frau lässt Ginginet lächerlich wirken und invertiert seine Position als Regisseur (*cf. ibid.*: 50).

So versteht sich Ginginet als „un père noble“ für Marthe, bis zu dem Zeitpunkt, wo Léo in ihr Leben tritt. Aus Angst vor Konkurrenz beschließt Ginginet nun ein „père serieux“ zu werden, was die Figuration patriarchaler Strukturen unterstreicht (*cf. ibid.*: 56). So sieht er Gewalt als adäquates Mittel an, um seine Liebe für Marthe zu beweisen: „N‘est aimé que celui qui cogne“ (*ibid.*: 55). Über die versuchte Domestizierung – er sperrt Marthe in seiner Wohnung ein, damit sie sich nicht mit anderen Männern treffen kann (*cf. ibid.*: 57), – möchte der Theaterregisseur sich als Vaterfigur an eine Leerstelle in Marthes Leben setzen. die unbesetzt ist, da Marthes Eltern früh verstorben sind (*cf. ibid.*: 11).

Diese Leerstelle verweist zugleich allegorisch auf die Vakanz des Königs im krisengeschüttelten Frankreich. Die persönliche Krise des Protagonisten vollzieht sich zugleich auf beruflicher wie privater Seite. Als Marthe ihn verlässt, schreiten Ginginets sozio-ökonomischer Abstieg und sein physischer Verfall unaufhaltsam fort (*cf. ibid.:* 41). Das Theater wirft nichts mehr ab, sodass er seine Position als Regisseur verliert und durch eine Erbschaft den Weinausschank seines Onkels in der Rue de Lourcine[10] übernimmt (*cf. ibid.*: 49). Dort schüttet er Tag für Tag Wein in seinen offenen Schlund und stopft sich mit Nahrung voll (*cf. ibid.*: 63); die Beschreibungen seines offenen grotesken Leibs und seiner Silhouette als „calamiteuse et cocasse“ (*ibid.*: 44) antizipieren sein baldiges Ableben.

Ginginets Kreatürlichkeit gerät auch als grotesker karikaturaler Verweis auf die französische Flagge in den Fokus der Erzählung: Mit „les bras nus, la bouche crénelée de bouts de dents, le grouin rouge comme une vitelotte“ (*ibid.*: 50) steht er da und fuchtelt wild mit den Armen umher. Weiße Zähne, rote Nase bzw. roter Mund und Zahnfleisch (*cf. ibid.*: 5) sowie eine Nase, die der Erzähler mit einer ‚blauen Kartoffel‘ vergleicht, bilden die Trias *bleu*, *blanc*, *rouge* ab. Erstmalig enthält in *Marthe* eine männliche Figurenbeschreibung alle Farben der Trikolore, die sonst der weiblichen Protagonistin vorbehalten sind. Da das jedoch in grotesker

[10] Der Name der Straße verweist als Intertext auf das 1857 uraufgeführte Theaterstück *L'Affaire de la rue de Lourcine* von Eugène Labiche.

Ausprägung geschieht und Gingenet zeitgleich Marthe an einen neuen Liebhaber verliert, wird deutlich, dass auch der alte Theaterpatriarch das kastratorische Weibliche, für das Marthe steht – wie im Folgenden weiter erörtert wird –, nicht bannen kann und sich somit auf allegorischer Ebene auch nicht als Königsfigur durchsetzt.

Zwar wird er von Marthe mit einem solchen assoziiert, allerdings zugleich pervertiert: Als sie die Gemälde in Léos Appartement betrachtet, amüsiert sie sich über eine Kopie von Jacob Jordaens Bild *Le Roi de la Fève*[11] (*cf. ibid.*: 25), das Marthe mit ihrer Zeit in Ginginets Theater in Verbindung bringt. Das Gemälde zeigt einen Karnevalskönig inmitten einer rauchenden und lachenden Tafelrunde, die zu rufen scheinen „Le roi boit! Le roi boit!“ (*ibid*.). Der König, der ähnlich grotesk und komisch gezeichnet ist wie Ginginet, trägt invertierte Insignien. So hat er statt einer Schärpe eine Serviette um und statt einer Krone aus Gold eine Strohkrone auf. Das verweist auf die Inversion der Ordnung im Karneval, wo ein Bürger zum Karnevalskönig erhoben und die Ordnung somit umgekehrt wird. Da es sich hierbei um einen limitierten Zeitraum handelt, ist es in Wirklichkeit eine Zeit der Lizenz, welche der tatsächliche Souverän erteilt (*cf.* Bachtin 1996 [1969]: 15sq.). Der Metakommentar Bachtins zeigt wie das *corpus mysticum* eines Königs zustande kommt (*cf.* auch Kantorowicz 1957, Kap. V): Das Karnevaleske in der Darstellung verdeutlicht, dass es sich dabei lediglich um eine Symbolisierung handelt, die in Zeiten von transzendentaler Obdachlosigkeit (*cf.* hierzu Lukács 1971 [1916] u. Dannemann et al. 2018) keinen Bestand mehr haben kann.

Der Lukács'sche Begriff der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ beschreibt Verlorenheit und Sinnsuche als Grundbedingungen des modernen Lebens, da der Mensch der Moderne Gott für tot erklärt und damit die sinnstiftende Transzendenz verabschiedet habe. Der Roman im 19. Jahrhundert ist, so Georg Lukács, Ausdruck dieser profunden Krise. Diese Obdachlosigkeit Ginginets vollzieht sich in Huysmans' Roman nicht nur auf symbolischer Ebene als Machtverlust, sondern auch in der konkreten *histoire*. Als Marthe ihm wiederbegegnet, hat der einstige Theaterregisseur jegliches ökonomische Kapital verloren und nimmt notgedrungen an einer Armenspeisung teil. Die dort auftauchenden Elendsgestalten, werden vom

[11] Jacob Jordaens (1593-1678) ist ein bekannter holländischer Portraitmaler. Das Gemälde vom „Bohnenkönig“ hat er in mehreren Varianten gemalt. Es trägt eigentlich den Titel *Le Roi boit* (um 1638/1640) und zeigt den karnevalesken Brauch, am Dreikönigstag einen Bohnenkönig zu wählen. Da eine Version im Louvre hängt, war das Gemälde Huysmans und seinen Leser*innen vermutlich bekannt.

Erzähler als deformiert beschrieben; sie wirken wie domestizierte Tiere, die sich auf Befehl des Soldaten zur Fütterung stürzen:

> Un soldat leur fit signe et tous se précipitèrent en avant, tête baissée, aboyant comme des dogues, puis, quand leurs écuelles furent pleines, ils s'enfuirent avec des regards voraces et, le derrière sur le trottoir, les pieds dans le ruisseau, ils avalèrent goulûment leur bâfre. (Huysmans 2002 [1875]: 70)

Die animalisch-kreatürliche Beschreibung verweist *ex negativo* auf die Verbindung von Kultur, Körperpflege und ökonomischer Potenz und stellt Ginginet somit an den Rand der zivilisierten Gesellschaft: Zwischen Abscheu und Mitleid, welche die drastische Schilderung hervorruft, wird für die Leserschaft die prekäre Notlage großer Teile der französischen Bevölkerung im ausgehenden 19. Jahrhundert spürbar. Die Fokalisierung durch die Erzählinstanz von Marthe lenkt den Blick weg von der sie ekelnden Masse, die sich die Finger abschleckt und durch die Nase schnaubt, auf „un vieillard qui buvait sa soupe à même d'une chaufferette" (*ibid.*). Bei diesem Greis handelt es sich um Ginginet, auf den, indem er Teil dieser Masse ist, erneut das Triebhafte und Animalische übertragen wird. Sein Verfall wird mittels Beschreibungen der körperlichen Verwahrlosung ausgestellt:

> [C]e visage feutré d'une barbe grise, […] ce nez qui perçait, tout praliné de rouge, la croûte flasque et comme morte des joues. […] cette figure enfin, ravagée par tous les excès, ce hideux tremblotement des jambes, ces mains qui dansaient toutes seules sans que l'homme les remuât. (*ibid.*)

Die Darstellung Ginginets in der anonymen Masse der Bettler mit animalisch-monströsen Zügen zeigt, dass er das reine *corpus naturale* und damit ein unbedeutender Teil des Volkskörpers geworden ist. Die Sucht, in der konkreten *histoire*, und Marthe, als Personifizierung der kastratorischen Republik, auf allegorischer Ebene, haben aus dem Theaterkönig Ginginet einen gewöhnlichen Bürger gemacht, so wie die Revolution aus Ludwig XVI. den Bürger Louis Capet machte: beide sind ihres *corpus mysticum* beraubt und müssen letztendlich sterben. Während der König guillotiniert wird, tötet sich der Protagonist bei Huysmans mittels von Alkohol und Krankheit selbst. Es bedarf keiner Fremdeinwirkung; das Erbe des *Ancien Régime* in Zeiten der Dritten Republik, so suggeriert Huysmans Text, ist bereits so geschwächt, dass es an sich selbst scheitert.

Doch es scheint, als wolle der Autor sich des Todes seines Protagonisten und der Auflösung des *corpus mysticums* rückversichern, wenn der obduzierende Arzt

am Ende des Romans nach naturalistischer Manier die Diagnose einer hereditären Krankheit vornimmt:

> le père Briquet, décalottant d'un coup de ciseau le crâne du comédien, commença de sa voix traînante:
> — L'alcoolisme, Messieurs… (*ibid.:* 76)

Durch die offene diagnostische Rede wird am Ende des Romans erneut eine Leerstelle geschaffen; auf Ebene der *histoire* ist Marthe die einzige Protagonistin, die überlebt und handlungsfähig bleibt. Der Übertragung der Ordnung aus dem *Ancien Régime* in die Dritte Republik hingegen wird auch mittels der zweiten Männerfigur, dem karnevalesken Theaterkönig Ginginet, eine eindeutige Absage erteilt.

Weibliche Pluralität und Symbiose: Marthe als Marianne

Marthes Figurenzeichnung lässt die These zu, dass es sich bei der Protagonistin um eine Marianne-Figur handelt und sie somit eine politische Allegorie der Republik darstellt. Lisa Zeller hält für Zolas Roman *Nana* fest, dass die Protagonistin eine *res publica* ist, also ein

> Gemeingut, d[as] sich Männern von jeglichem sozialen Status wie eine Ware anbietet [...]. Als Metonymie der Nation fungiert hier nicht der regenerierte Brüderbund, sondern der weibliche *trou.* (Zeller 2016: 141)

Diese Feststellung lässt sich auch auf *Marthe* übertragen: Der Brüderbund kann nicht funktionieren, da die männlichen Protagonisten auf der Ebene des Liebesdiskurses einander antagonistisch gegenübergestellt sind. Zwar schlafen beide mit Marthe, doch ist die Verbindung nicht von Dauer und sie erkennt keinen als Instanz an. Beide Protagonisten sterben: Léos Tod ist symbolisch und psychisch (*cf.* Huysmans 2002 [1875]: 73sq.), der Ginginets ist physisch und somit real (*cf. ibid*.: 76). Huysmans lässt beide Männerfiguren scheitern und stellt damit, wenn man sie als Allegorie auf potenzielle Herrschaftsformen des *Ancien Régime* und des Patriarchats liest, die historische Leerstelle des Königskörpers wieder her.

Da Marthes Ausgang ungewiss bleibt, zeigt Huysmans mit seinem Roman, dass an der Schwelle zum 19. Jahrhundert auch die Dritte Republik noch nicht gefestigt ist. Marthe könnte zurück in die Prostitution fallen und sich einen neuen Liebhaber suchen. In diesem Fall würde die Republik scheitern und sich erneut einem monarchischen Herrscher unterwerfen. Oder aber der Prozess des Zusammenfalls von *femme fragile* und *femme fatale* war fruchtbar und der Frauenkörper

Marthe setzt sich als republikanischer Nationalkörper durch, wovon ich im Folgenden ausgehen werde. Dafür spricht zudem, dass der Protagonistin als einziger Figur die Möglichkeit zuteilwird, die politische Leerstelle zu füllen; umso mehr als die zwei Körper des Königs in der Republik als einem Repräsentationssystem im souveränen Bürger zusammenfallen: Der Bürger tritt seine Souveränität an die gewählte Regierung ab und unterwirft sich den geltenden Gesetzen (*cf.* Kantorowicz 1957: 214sq.). Exakt diese „paradoxe Doppelnatur des souveränen Bürgers" (Leopold 2014: 183) verkörpert Marthe mittels ihrer ambigen Charakterisierung auf allegorischer Ebene. Die Verhandlung der *political anxiety* in Romanen dieser Zeit ist durchaus keine Seltenheit – ebenso wenig, wie die Figur der Prostituierten, die durchaus als Spiegel der sozialen und politischen Realität gedeutet wird:

> S'interroger sur la modernité du roman de filles à la fin du XIXe siècle n'est pas anodin. D'une part, il s'agit d'une période où la prostitution tolérée est jugée contraire aux libertés individuelles par les abolitionnistes et il est intéressant de voir que les naturalistes s'emparent de la prostitution au même moment. D'autre part, les romanciers naturalistes cherchent à se dégager de la vision romantique de la prostituée et de mettre au jour un nouveau moyen d'appréhender le monde tel qu'il est. (Maud / Pallut 2017: résumé)

Eben jene Ambivalenz der Prostituierten, die Maud und Pallut ausführen, findet sich in Marthe wieder: Ihre Figurenbeschreibung oszilliert zwischen *femme fragile* und *femme fatale*, was ich im Folgenden ausführen möchte. Die Fragilität und die ständigen Krankheiten der Protagonistin führt der Erzähler einerseits auf die harte Arbeit in der Perlenfabrik und andererseits auf die genetische Disposition zurück: Marthes Vater, ein Maler, stirbt „déjà ébranlée par des amours et des labeurs excessifs, [...] après une maladie de poitrine" (Huysmans 2002 [1875]: 11) und auch die Mutter kommt früh ums Leben, als Marthe gerade einmal fünfzehn Jahre alt ist. Sie arbeitete ebenfalls in einer Perlenfabrik und wird als „[a]pathique et veule par tempérament"(*ibid.*) beschrieben. Vor dem Hintergrund der Taine'schen Trias von *race*, *milieu* und *moment* ist Marthes Zukunft also vorherbestimmt: Die Arbeiterfamilie ist in schlechter gesundheitlicher Verfassung und bezieht nur ein kleines Einkommen. Hinzu kommt die Fragilität der Mutter und der Hang zu Künstlertum und Exzessen des Vaters; Attribute, die sich nach der vom Naturalismus vorausgesetzten hereditären *dégénérescence* (*cf.* Regn 2011: 256sq.) auf Marthe übertragen und determinierend für ihr späteres Verhalten sind. Auch sie ist schwach und krank; den Arbeitsbedingungen in der Perlenfabrik kann sie nicht standhalten (*cf.* Huysmans 2002 [1875]: 11). Hunger und Elend treiben sie in die

Prostitution (*cf.* Grauby 1998: 293sq.) und zum Verkauf ihres Körpers, worin auch eine Parallele zum Autor und seiner Klage über die moralische Dekadenz und mangelnde Anerkennung des Künstlers aufscheint:

> La comparaison que Huysmans fait entre Marthe et „l'artiste dédaigné" reprend l'un des motifs récurrents de son œuvre: la loi du corps. Celle-ci est impérative pour Marthe, et connue des artistes, qui en plus d'avoir faim, seraient eux aussi mis au ban de la société (pourvu qu'ils soient de *vrais artistes*) et prisonniers de la marchandisation généralisée. En d'autres mots: Marthe doit vendre son corps pour survivre, l'artiste doit vendre son âme. (Filfe-Leitner 2022, H.i.T.)

Das „foyer d'infection à la moindre chaleur" (Huysmans 2002 [1875]: 11sq.) ist ebenso Marthes *locus horribilis* wie das Bordell, das sich allerdings für sie als möglicher Raum der Emanzipation herausstellt: Als „servante attitrée d'une buvette d'amour" (*ibid.*: 17) muss Marthe ihre Fragilität zugunsten von zur Schau gestellter Laszivität ablegen, da sie nur so in der Lage ist, aus ihrem Körper Kapital zu schlagen. Dabei erleidet die Protagonistin Höllenqualen und schafft es auch unter exzessivem Alkoholkonsum nicht, Ängste und Ekel zu unterdrücken. In einem Rausch aus Fieber(-krankheit) und Alkohol(-sucht), betrachtet sie sich im Spiegel:

> Elle regardait avec étonnement ses bras poudrés de perline, ses sourcils charbonnés, ses lèvres rouges comme des viandes saignantes, ses jambes revêtues de bas de soie cerise, sa poitrine ramassée et peureuse, tout l'appât troublant de ses chairs qui frissonnaient sous les fanfioles du peignoir. Ses yeux l'effrayèrent, ils lui parurent, dans leur cerne de pensil, s'être creusés bizarrement et elle découvrit, dans leur subite profondeur, je ne sais quelle expression enfantine et canaille qui la fit rougir sous son fard. (*ibid.*: 19)

Mittels des Spiegels erfährt der Leser die Selbstcharakterisierung der Protagonistin, die äußerlich einer dämonischen *mangeuse d'hommes* entspricht; die „expression enfantine" zeigt jedoch, dass in Marthes Seele eine kindliche Fragilität verborgen ist. Das Motiv der Augen als Metapher für den Spiegel zur Seele unterstreicht den Eindruck, Marthe nehme sich als schwach und klein wahr. Jacques Lacan sieht im Spiegelstadium einen Vorgang der physiologischen Reifung. Indem Huysmans seine erwachsene Protagonistin sich (erneut) im Spiegel betrachten lässt, kann Marthe neu austarieren und „situieren was Ich ist, und das, was es nicht ist." (*cf.* Lacan 2015 [1954]: 212 u. 218); sie scheint sich selbst zunächst nicht wiederzuerkennen: „Elle ne pouvait croire que cette image fût la sienne" (Huysmans 2002 [1875]: 19). Marthes scheinbar in einzelne Körperteile zerfallenes Bild verschmilzt jedoch mit dem Blick in den Spiegel zur nationalen Allegorie: Die blaue Kälte, mit der Marthes Einsamkeit beschrieben wird (*cf. ibid.*: 12) verbindet sich in der

Bordellszene mit Beschreibungen des roten Feuers und weißen Blüten „d'un rouge mat, gaufré de fleurs en soie blanche“ (*ibid*.: 18sq.) und vereinigt so die Farben der Trikolore in ihr.

Die phonetische Ähnlichkeit der Namen von Maria, Martha und Marianne bietet einen weiteren Hinweis auf die Lesart der Protagonistin Marthe als Allegorie der Republik. Der Name Maria ist – wie auch die Figur Marthes[12] – in sich ambig: Einerseits verweist der Name auf die heilige Maria Mutter Gottes (Maria von Bethanien), andererseits auf die irdische und sündige Maria Magdalena. Maria ist im biblischen Kontext gemeinhin als Mutter Jesu bekannt, die durch eine unbefleckte Empfängnis Gottes schwanger wird. Maria Magdalena ist eine enge Freundin von Jesus, der eine Affäre mit dem Sohn Gottes nachgesagt wird. Beiden Frauen ist eine doppelte Figuration eingeschrieben: Maria von Bethanien vereint göttliches wie irdisches Dasein; Maria Magdalena ist Heilige und Hure in einer Person. Martha wiederum wird im Lukasevangelium als Schwester Marias von Bethanien genannt (*cf*. Lukas 10, 38-42).[13] So stehen die verwandten Frauennamen Maria und Marthe bereits etymologisch für zwei oppositionelle Frauentypen. Die emanzipierte Marthe am Ende des Romans steht für die allegorische Figur der Marianne, was sich in naturalistischer Manier anhand eines Genesungs-Narrativs zeigt:

> Marianne, allégorie de la République, apparaît dans un concours officiel en 1848 et décore les mairies à partir de 1877. Elle a notamment pour origine une chanson écrite en 1792 par Guillaume Lavabre, en langue d'oc, 'La guérison de Marianne', identifiant Marianne à la nouvelle patrie révolutionnaire. ([o.A.] 2003)

Als Marthe von einem weiteren namenlosen Liebhaber schwanger wird, sterben in der Nacht der Entbindung Mann und Kind den Kältetod. Der Kindstod verweigert einerseits die Lektüre des Kindes als Hoffnungsträger, gleichzeitig hat das kleine Mädchen aber eine vernichtende Kraft, denn sie tötet metaphorisch ihren Vater. Der potentielle Patriarch und die mit der männlichen Vaterfigur allegorisch verbundene Monarchie werden von dem weiblichen Kind eliminiert. Es stirbt gewissermaßen einen Märtyrertod für seine republikanische Mutter, in deren Genealogie es steht: „Seule, la fille sortit de la tourmente, plus fraîche et plus affriolante que jamais“ (*ibid*.: 16). Ihre Vitalisierung zeigt, dass Marthe in der Lage ist, die

---

12 Der Name 'Martha' kommt von dem Verb מרר (marar) und bedeutet 'bitter', 'rebellisch' und 'gegen Gott gewandt'. Außerdem erhält sie Zuschreibungen als Mätresse und Gesalbte (Myrrhe).

13 Im Johannesevangelium wird Martha auch als Schwester des Lazarus vorgestellt (*cf*. Joh. 11, 27 u. 12, 2).

res publica zu befruchten und als Marianne zu fungieren. So konstatiert auch Foucault, dass der Körper der Frau „ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper“ ist, der „in organische[r] Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muß)“ (Foucault 1977: 103sq.) steht. In Marthe realisiert sich die politische Allegorie der Republik, wenn auch keineswegs triumphal; das offene Ende des Romans lässt sie als einzige Protagonistin handlungsfähig bleiben: „Du coup elle fut guérie de son amour“ (Huysmans 2002 [1875]: 57). Das Genesungsnarrativ zeigt einerseits, dass Marthes korporales Kapital als einziges gewinnbringend ist. Andererseits artikuliert sich darin die Überwindung des Patriarchats und des *Ancien Régime;* so dass Marthe als Allegorie der Dritten Republik zu einer Heilung bringenden Marianne-Figur wird: Marthe ist Marianne.

Schlussbemerkungen

Liest man Huysmans‘ Erstwerk als Ausdruck einer epochalen Krise, wie ich dies in meinem Beitrag getan habe, so wird klar, dass der Roman sowohl naturalistische als auch bereits dekadente Tendenzen aufweist. Der Vaterfunktionsverlust, welcher sich im Roman mittels krisenhafter Männlichkeit und naturalistischen Körperbeschreibungen entlädt, gilt als Auslöser für literarische Dekadenzphantasien (*cf.* Zeller 2016: 106).

An der Figur des Literaten Léo konnte nachgewiesen werden, dass er als allegorischer Vertreter von Henri d‘Artois, dem freiwillig exilierten Monarchen, nicht als vitaler und viriler Monarch zur Verfügung steht. Léo benötigt Marthe als petrarkistische Muse, einerseits um seine Schreibkrise zu überwinden, andererseits um die dandyhafte Männlichkeit aufrecht zu erhalten: Diese Abhängigkeit soll allerdings zu keiner Erfüllung führen; Léo verliert seine Anstellung und kann Marthes kreatürlicher Weiblichkeit nicht standhalten, die so weit geht, dass sie den Schriftsteller wortlos und damit machtlos zurücklässt: Léos Männlichkeit wird durch Marthe gebrochen, als effeminierter Mann, flüchtet der Protagonist, analog zu Henri d‘Artois, in ein bürgerliches Landleben und steht nicht als potentielle allegorische Ersatzfigur zur Verfügung, sondern versinnbildlicht das Scheitern der Monarchie, die den Kräften der sich bildenden Dritten Republik – hier allegorisiert durch Marthe – nicht standzuhalten vermag.

Die Männlichkeitskrise artikuliert sich ebenso in dem Protagonisten Ginginet: Bei dem mediokren Theaterregisseur, der sich zunächst als Patriarch aufzuspielen versucht, werden sozio-ökonomisches Scheitern und körperlicher Verfall, mittels karnevalesker und grotesker Körperbeschreibungen enggeführt, bis er schlussendlich auf dem Seziertisch der Leichenhalle liegt. Im *sensus litteralis* besetzt Ginginet die Leerstelle der Vaterrolle im Leben Marthes, dessen Virilität und Vitalität jedoch im Verlaufe der Erzählung gänzlich verschwinden. Da ihm als einziger männlicher Figur alle Farben der Trikolore zugewiesen werden – dies jedoch in Ausführungen zum grotesken Körper – kann er als karikierte Allegorie auf Ludwig XVI. verstanden werden; wie diesem der *corpus mysticum* entzogen wurde, bleibt auch Ginginet nur noch der *corpus naturale.* Dass er eine pervertierte Königsfigur ist, zeigt sich in der Szene des Karnevalskönigs. Seine Figurenzeichnung verweist auf die Entmachtung und Enthauptung des Königs, vor allem, wenn zum Romanende Ginginets Schädel aufgeklappt und so die männlich codierte Monarchie wortwörtlich ‚enthauptet' wird. Das aggressive Patriarchat vertreten durch den grotesk gezeichneten Protagonisten kann nicht überdauern; der ‚Vater der Nation' hat ausgedient.

Marthe durchläuft im Roman den Prozess von der kindlich-naiven Frau über die Schauspielerin bis hin zur Prosituierten; sie spielt jeweils Rollen, von denen sie sich mit der Zeit zu emanzipieren weiß. Stets schwankt sie zwischen *femme fatale* und *femme fragile*, deren Grundkonzepte durch die namentliche Verwandtschaft zu Maria bis zur biblischen Tradition zurückzuverfolgen sind. Marthe versucht den Ansprüchen der sie umgebenden und als Objekt behandelnden Männer gerecht zu werden, ist jedoch zunehmend unzufriedener. In der von mir lacanianisch gelesenen Spiegelszene gelingt es ihr, sich selbst zu erkennen und ihre Beziehung zum ‚Ur-Ich' neu auszutarieren: Ihre plural angelegte Figur verschmilzt; das dekadente Subjekt mit inhärentem Todestrieb emanzipiert sich und gesundet. Aus dieser Entwicklung ergibt sich die Symbiose, in der man Marthe als Marianne lesen kann, eine weibliche Figur, die für die Republik steht und als einzige als Hoffnungsträgerin zu lesen ist. Die ursprünglich ambivalente Zeichnung der Figur bildet wiederum die zwei Körper des Königs ab, die sie allegorisch als zukünftige transformierte Nation zumindest möglich machen. Marthe erkennt, dass „de bon" (Huysmans 2002 [1875]: 53) ein Leben ist, in dem ehrliche Arbeit zählt; sie hat

die republikanischen Werte nun inkorporiert und nimmt als Marianne-Figur die Trikolore an; so betrachtet wird das ‚Alte' im Romanverlauf dekonstruiert und macht einen politischen wie epochalen Paradigmenwechsel möglich. Dem bedrohlichen Imaginären, mit dem die Republik untrennbar verbunden ist, wird durch Marthe die Möglichkeit zuteil, positiv überschrieben zu werden.

Die *histoire* umkreist also die politische Leerstelle des monarchischen Repräsentanten, einerseits mittels Léos Flucht in ein bürgerliches Landleben und Ginginets Tod, andererseits artikuliert sich das *trou* in Marthes ungewissem Ausgang. Bedenkt man, dass sie als einzige der drei Protagonist*innen, immerhin ihrer Zukunft nicht gänzlich beraubt wird, so lässt sich die Figur Marthes, als Allegorie der Marianne, zumindest als Hoffnungsschimmer in der sich gründenden Dritten Republik verstehen.

Bibliographie

ALIGHIERI, DANTE (1994 [1321]): *La Divina Commedia. Purgatorio*. Mailand: Mondadori.

AUGÉ, MARC (1992): *Non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

BACHTIN, MICHAIL M. (1996 [1969]): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main: Fischer.

DANNEMANN, RÜDIGER / MAUD, MEYZAUD / WEBER, PHILIPP (Hgg.) (2018): *Hundert Jahre „transzendentale Obdachlosigkeit": Georg Lukács' „Theorie des Romans" neu gelesen.* Bielefeld: Aisthesis.

ENGELS, JENS-IVO (2007): *Kleine Geschichte der Dritten französischen Republik (1870-1940)*. Köln et al.: UTB.

FILFE-LEITNER, HANS-ERIK (2022): „*Marthe, histoire d'une fille*: la ‚vie plus effroyable que toutes les géhennes'." In: *À votre service. Figures ambivalentes du care dans le roman français de 1870 à 1945.* Un projet de recherche CRSH (2020-2023) des professeur.e.s Andrea Oberhuber, Catherine Mavrikakis et Simon Harel, Universität Montréal, avotreservice.net/notes/histoire-dune-fille#fn29 (letzter Zugriff: 11.04.2023).

FOLGER, ROBERT (2010): „Prekäre Männlichkeit und *féminité fatale* in J. K. Huysmans' *Marthe, histoire d'une fille*". In: Leopold, Stephan / Scholler, Dietrich (Hgg.): *Von der Dekadenz zu neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. München: Fink, 125-139.

FOUCAULT, MICHEL (1977): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

FREUD, SIGMUND (1963): *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt/Main: Fischer.

— (1975): *Aus den Anfängen der Psychoanalyse: Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*. Frankfurt/Main: Fischer.

— (2007): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt/Main: Fischer.

GRAUBY, FRANÇOISE (1998): „La ‚faim', la femme, l'infini: variations sur un manuscrit inachevé", In: Bertrand, Jean-Pierre / Duran, Sylvie / Grauby, Françoise (Hgg.): *Huysmans à côté et au-delà: actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris: Peeters Vrin, 279-297.

HILMES, CAROLA (1990): *Die Femme fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler.

HUYSMANS, JORIS-KARL (2002 [1875]): *Marthe. Histoire d'une fille*. Paris: Éditions du Boucher.

JAMESON, FREDRIC (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

KANTOROWICZ, ERNST H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Medaeval Political Theory.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

KOSCHORKE, ALBRECHT / LÜDEMANN, SUSANNE / FRANK, THOMAS / DE MAZZA, ETHEL MATALA (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas.* Frankfurt/-Main: Fischer.

LABICHE, EUGÈNE / MONNIER, ALBERT / MARTIN, EDOUARD (2003 [1857]): *L'Affaire de la rue de Lourcine, comédie mêlée de couplets, en un acte*. Paris: M. Lévy.

LACAN, JACQUES (2008 [1955-1956]): *Le Séminaire, livre III: Les Psychoses (1955-1956).* Hg. von Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil.

— (2015 [1954]): „Die Topik des Imaginären (1954)". In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagenteste aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 212-227.

LAQUEUR, THOMAS (1992): *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge u.a.: Harvard University Press.

LEOPOLD, STEPHAN (2014): *Liebe im Ancien Régime. Eros und polis von Corneille bis Sade*. Paderborn: Fink.

LUKÁCS, GEORG (1971 [1916]): *Die Theorie des Romans*. *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.* Neuwied / Berlin: Luchterhand.

MAUD, ANNE-CATHERINE / PALLUT, ISABELLE (2017*): Le „roman de fille" et sa modernité:* Marthe, histoire d'une fille*,* La fille Élisa *et* La sortie d'Angèle. Mémoire de maîtrise, Université Grenoble Alpes, Sciences de l'Homme et Société, https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01567559 (letzter Zugriff: 24.07.2023).

[o. A.] (2003): „L'Assemblée nationale, ultime étape de la Marche des femmes des quartiers contre les ghettos et pour l'égalité". Online unter: www.assemblee-nationale.fr/evenements/mariannes.asp (letzter Zugriff: 09.02.2023).

REGN, GERHARD (2003): „Petrarkismus". In: Ueding, Gerd (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 6: *Must Pop*, Darmstadt: WBG.

— (2011): „Demokratie als Krankheit: Zolas Ursprungsgeschichte der Moderne". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 121, 3, 251-270.

RIEGER, ANGELICA (1995): „Nana en Espagne. La courtisane chez Zola et Pérez Galdós". In: Engler, Winfried / Schober, Rita (Hgg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen: Narr, 137-158.

ROBERT, ADAM (2000): *Fredric Jameson*. New York: Routledge.

STÖBER, THOMAS (2006): *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus*. Tübingen: Narr.

TAINE, HIPPOLYTE (1863): *Histoire de la littérature anglaise*. Bd. 1, Paris: Hachette.

ZELLER, LISA (2016): *Auf der Suche nach der verlorenen Männlichkeit: Republikanische Allegorien im französischen Roman um 1900*. Göttingen / Mainz: V&R Academic / Mainz University Press.

ZIEGLER, ROBERT (2003): „Marthe ou l'accouplement". In: Smeets, Marc (Hg.): *Joris-Karl Huysmans*. Amsterdam / New York: Rodopi, 11-26.

BERTRAND MARQUER

Corps affranchis et servitude intérieure : un capital symbolique ?

Der sogenannte 'libre de couleur', gleich ob 'Schwarzer ' oder 'Mulatte', verkörpert im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts all die Ängste und Befürchtungen, die aus den revolutionären Wirren entsprungen sind und die ihm ohne sein Zutun zugeschrieben wurden. Der Aufsatz geht von der Hypothese aus, dass die in der Hautfarbe vermeintlich objektivierbare Differenz ungeachtet dessen eine gewisse Form der Repräsentativität der Figur des ‚libre de couleur' erlaubt : die Emanzipation dieser Figur, die eher imaginiert als wirklich war, hat es auch ermöglicht, die Paradoxien der neuen *conditio* des Individuums in der postrevolutionären Gesellschaft sichtbar werden zu lassen. Dieser nicht intuitiv gegebenen Repräsentativität spürt der Artikel anhand einiger fiktionaler Texte nach, beginnend bei *Ourika* von Claire de Duras. Der Beitrag stellt zunächst die politischen und ideologischen Grundlagen des rassistischen Vorurteils gegenüber 'farbigen' Menschen dar, das eng verbunden war mit der Angst vor einer Mesalliance. Im zweiten Schritt wird aufgezeigt, inwiefern die tragische Geschichte, die in *Ourika* erzählt wird, auf diesem Vorurteil gründet, indem der Beitrag den politischen Hintergrund der Erzählung von Claire de Duras erläutert, der in gleicher Weise auch in den anderen Texten sichtbar wird, die im Kern dasselbe Szenario übernehmen (Augustine Dudon, *La Nouvelle Ourika* ; Adèle Daminois, *Lydie ou la créole* ; Aurore Cloteaux, *Le Mulâtre*). Der Aufsatz zeigt schließlich, dass die 'libres de couleur', Frauen wie Männer, die in den Erzählungen des 1820er Jahre dargestellt werden und die Spannung zwischen einer scheinbaren Freiheit und Gleichheit und der Bewusstwerdung einer neuen innerlichen Knechtschaft verkörpern, als repräsentativ angesehen werden können für die allgemeine *conditio* des neuen „*homo democraticus*" (M. Gauchet) in der Folgezeit der französischen Revolution.

Durant le premier tiers du XIXe siècle, et en particulier durant les années 1820, nombre de textes de fiction problématisent la question du déterminisme biologique et socioculturel à partir de la figure de l'homme de couleur libre (entendu comme catégorie regroupant les deux sexes, et pouvant tantôt désigner le Noir affranchi, tantôt le « Mulâtre »). Bien que la question puisse être envisagée sous l'angle du « racialisme » (Todorov 1989) compris comme un ensemble de théories au service d'une idéologie scientifique, mon propos sera moins de montrer la permanence d'une opposition entre les « autres » et un « nous » que la Révolution française avait pourtant souhaité universel, que d'envisager cet « Autre » comme un nouveau et paradoxal visage du « Nous » hérité de la Révolution. En d'autres termes, je souhaiterais me demander si l'émancipation de l'homme de couleur libre promise par les idéaux révolutionnaires, émancipation *idéale* plus que réelle,

n'est pas représentative de la condition nouvelle de l'individu dans la société postrévolutionnaire.

Cet individu, Marcel Gauchet propose de le nommer *homo democraticus,* considérant que la démocratie n'est pas uniquement une forme de gouvernement, mais qu'elle désigne aussi un état social marqué par l'égalité (putative) des conditions. Dans un entretien accordé en 1993 à la revue *Esprit,* le philosophe revenait sur l'ensemble de ses travaux, et sur la corrélation qu'ils établissent entre révolution démocratique et révolution psychiatrique : l'institution asilaire aurait constitué une « matérialisation exemplaire » (Gauchet / Swain 1980 : XXXVI) du projet politique issu de la Révolution française, par sa dimension philanthropique (soigner la folie, qui n'est pas une « essence » mais une condition pathologique qui peut être modifiée), mais aussi parce que cette institution asilaire a symbolisé l'émergence d'un « sujet psychique » caractérisé par une « servitude intérieure » (Gauchet 1993 : 75). Selon le philosophe,

> l'advenue de la société des individus se traduit en profondeur par la ruine des fondements de la possession de soi. L'homme délié de l'assujettissement au collectif est l'homme qui va devoir se découvrir intérieurement asservi. (Gauchet 1992 : 12)

Ce paradoxe permet d'étayer l'hypothèse d'une *représentativité* de l'homme de couleur libre, qui renvoie pourtant, dans les représentations du XIXe siècle, à cet « autre » encore marginalisé en dépit de ses droits théoriques à l'égalité : sujet émancipé, mais que son apparence elle-même ramène à la servitude ; individu libre, mais toujours soumis à des passions qu'il ne peut totalement satisfaire (et qui l'assujettissent), le « libre de couleur » pourrait incarner, à son corps défendant, les contradictions de l'*homo democraticus*, et permettre d'explorer l'ambivalence du « capital symbolique » hérité de la Révolution.

Préjugé de couleur et hantise de la mésalliance

Pour tenter de cerner cette potentielle représentativité, il est nécessaire de revenir au préalable sur ce qui fondait une logique de différenciation raciale. Bien qu'ancien, le préjugé de couleur avait été étayé, au cours du XVIIIe siècle, par des travaux scientifiques sur l'origine de la noirceur de l'épiderme. Andrew S. Curran (2017) rappelle par exemple que le sujet posé en 1739 par l'Académie Royale de Bordeaux visait à expliquer l'origine et la signification de la noirceur, une noirceur dont les philosophes et savants ont rapidement envisagé les implications

morales et intellectuelles, pensées comme consubstantielles à des caractéristiques physiques. C'est dans ce cadre qu'est entrepris un certain nombre d'expéditions scientifiques, dont la plus connue est sans doute celle de La Pérouse en 1785 pour la *Société de médecine* : il s'agissait pour l'explorateur de recueillir des « humeurs » afin de déterminer si elles répondaient ou non à la teinte de la peau. La *doxa* qui en est issue est résumée, en 1803, dans l'article que le médecin polygéniste Julien-Joseph Virey consacre au « Nègre » pour le *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle* : « le nègre n'est […] pas seulement nègre à l'extérieur, mais même dans toutes ses parties, et jusque dans celles qui sont les plus intérieures » (Virey 1803 : 433).

La question en arrière-plan de ces recherches, et que traduit l'intérêt constant pour les noirs albinos (ceux que Buffon appelait les « *blafards* ») est celle de l'origine commune ou non des différentes races humaines, question qui a pour corollaire celle de l'évaluation de leur croisement[1]. Cette pensée de la race est profondément et durablement marquée par un « modèle zootechnique » (Doron 2016 : 255) issu des « tableaux généalogiques » établis par le philosophe néerlandais Cornelius de Pawn. Repris par Buffon ou Virey, ces tableaux illustraient la régénération des races inférieures par croisement avec la race supérieure (blanche), sur le modèle de ce qui était pratiqué par les éleveurs. L'idéologie dominante était alors celle de la « mixophilie », qui portait, comme le rappelle Claude-Olivier Doron, « un projet général d'extinction des races inférieures et de leur redressement à travers une politique raisonnée de croisements » (*ibid. :* 256).

La Révolution semble néanmoins avoir indirectement affecté la croyance mixophile, comme en témoigne l'article que Virey consacre en 1819 au « mulâtre » pour le dictionnaire Panckoucke. Après avoir mis en garde contre le libertinage dans les colonies, excité par l'art pervers et tactique de « négresses […] enchaîn[ant] leur conquête, pour lui arracher des dons qui les conduisent à l'indépendance », le médecin attire l'attention de son lecteur sur un phénomène autrement plus grave. Le danger réel est en effet la prolifération de « mulâtres » qui « n'ont ni l'intelligence aussi perfectionnée que les blancs, ni la soumission laborieuse des nègres », et constituent à ce titre un véritable danger civilisationnel : « caste ambiguë sans rang, sans état fixe, plus prompts à la révolte que disposés au travail

1 En porte trace l'origine du mot « mulâtre », censé être stérile comme le mulet – signe de dégénérescence.

[…], ils sont devenus plus dangereux qu'utiles à toutes les colonies européennes » (Virey 1819 : 522).

Cette vision alarmiste peut être mise en relation avec l'autre grande révolution politique qui secoue la France à la fin du XVIII[e] siècle, et aboutit à l'indépendance de Saint-Domingue. La révolte des esclaves noirs en 1791 comme les épisodes de massacre qui l'ont suivie marquent en effet durablement les esprits, en raison de leur violence, mais aussi parce qu'ils échappent totalement au cadre de pensée contemporain. Proprement « impensable » (Trouillot 1995 : 70-107), la révolution de Saint-Domingue a contribué à bousculer la hiérarchie sur laquelle reposait l'idéal mixophile, en montrant que les races considérées comme inférieures pouvaient s'imposer, au physique comme au moral – et pour le pire.

Elle a en outre conforté la méfiance vis-à-vis des « mulâtres », et participé à leur représentation très négative, en particulier durant le premier tiers du XIXe siècle. En témoigne le personnage d'Habibrah, que Victor Hugo ajoute en 1826 à la version étoffée de son roman *Bug-Jargal* : décrit comme un « nain espagnol » difforme et proprement diabolique, ce Griffe (soit le descendant, de deuxième génération, d'un parent « mulâtre » et d'un parent noir) dont son maître fait un « bouffon » (Hugo 2016 : 47 sq.) apparaît comme le « double parodique » du noble Bug-Jargal (Laforgue 1990 : 33), sans que ne soit encore mise en place une véritable dialectique du sublime et du grotesque. En témoigne également la manière dont Hugo présente Georges Biassou, personnage historique de la révolte de 1791 et roi de carnaval dans le roman, dont il fait significativement un « Sacatra », c'est-à-dire un métis ne comportant quasiment que du sang noir, selon la nomenclature coloniale. La précision vaut ici explication de la cruauté et de la perversité du personnage, présentées comme des caractéristiques naturelles. « J'aurais dû me défier de ce misérable Biassou », remarque par exemple Bug-Jargal. « Comment n'ai-je pas prévu quelque perfidie ? Ce n'est pas un Noir, c'est un mulâtre » (Hugo 2016 : 277).

Habibrah, le personnage de fiction, et Biassou, le personnage historique devenu « mulâtre », permettent de comprendre la structuration symbolique mise en place par Hugo, dans laquelle « le mélange est le signe ou le symbole du mal » (Hoffmann 1989 : n.p.). Un texte dicté par Hugo « le 25 septembre 1845 » en porte encore la trace : recueilli dans *Choses vues,* il restitue un « spectacle » associé à

un « rêve » renvoyant très vraisemblablement à la révolution haïtienne[2] (Hugo 1900 : 36) : au sein de ce qui est décrit comme « une foule, une cohue, une mascarade, un sabbat, un carnaval, un enfer, une chose bouffonne et terrible », se dresse « un mulâtre à gros ventre, à figure affreuse, vêtu comme les planteurs d'une veste et d'un pantalon de basin blanc, et coiffé d'une mitre d'évêque, la crosse en main et l'air furieux » (*ibid.* : 37). Le « mulâtre » semble donc avoir incarné, indépendamment de l'évolution idéologique de Hugo, une forme de dénaturation du politique, que cette dénaturation renvoie au péril révolutionnaire, ou qu'elle soit associée à un régime monarchique avec lequel Hugo prend progressivement ses distances[3].

La « vision » que consigne Hugo en 1845 véhicule quoi qu'il en soit une représentation que l'on peut considérer comme relevant de l'imaginaire collectif. Les milieux colons du tournant du siècle avaient en effet repris la rhétorique de la « tache ineffaçable » de l'esclavage pour pointer les dangers du métissage, associé au désordre révolutionnaire – dont l'abolitionnisme et l'universalisme qui le sous-tend sont une des manifestations. L'argument avait été utilisé lors des débats soulevés par la réglementation des colonies pour maintenir le cloisonnement de la société et limiter les droits des « mulâtres » ou noirs libres[4], et le traumatisme causé par la révolution haïtienne semble l'avoir doté d'une nouvelle dimension : les colons hostiles à toute remise en cause de « l'état des personnes » opèrent alors un glissement significatif dans leur usage de la « tache ineffaçable », qui ne renvoie plus uniquement à un état (l'esclavage), mais caractérise une nature physiologique (une *noirceur* dont le « mulâtre » ne peut se défaire, et qu'il tend même à rendre plus dangereuse encore).

Louis-Élie Moreau de Saint-Méry, député de la Martinique, porte-parole des colons à l'Assemblée nationale et membre actif du Club Massiac insiste par exemple, dans l'ouvrage qu'il consacre en 1797 à Saint-Domingue, sur les traits

---

[2] L'édition de 1900 choisit d'intituler ce texte « Le pillage. Révolte de Saint-Domingue » (Hugo 1900 : 36).

[3] Pour Pierre Laforgue (1990), les deux versions de *Bug-Jargal* témoignent de l'évolution politique du romancier entre 1820 et 1826, la révolte des Noirs servant d'abord à stigmatiser les dangers de la Révolution, avant d'acquérir une portée allégorique plus complexe : le roi de carnaval qu'est Biassou servirait également à brocarder la dérive monarchique telle que l'illustre le sacre de Charles X.

[4] L'expression figure par exemple dans la réponse officielle que reçoit le gouverneur de Cayenne le 13 octobre 1766, lorsqu'il demande « à quelle génération les sang-mêlé doivent rentrer dans la classe des blancs » : « il faut observer, lui est-il répondu, que l'esclavage a imprimé une tache ineffaçable sur toute leur postérité, même sur ceux qui se trouvent d'un sang-mêlé ; et que, par conséquent, ceux qui en descendent ne peuvent jamais entrer dans la classe des blancs (Peytraud 1897 : 422sq.).

psychologiques peu valorisants que le métis partage avec la race noire, et prend le contrepied de la théorie de la mixophilie : « dans la combinaison d'une nuance avec la même nuance », fait-il incidemment remarquer,

> la teinte se renforce ; c'est ce qui est sensible surtout dans le Mulâtre, venu de père et de mère qui sont Mulâtres ; sa peau est plus sombre que celle des autres Mulâtres qui ont cependant moins de parties blanches que lui. (Moreau de Saint-Méry 1797 : 89)

Son beau-frère, Louis-Narcisse Baudry Des Lozières, se montre beaucoup plus violent, dans un pamphlet au titre significatif, *Les égaremens du nigrophilisme* (1802) :

> Hélas ! ce sang n'est que trop mélangé dans les Colonies, et cette corruption ne gagne que trop toutes les parties de la France.
> Un peu plus, et ce mélange, déjà trop commun, ira jusqu'à dénaturer le caractère de la nation, et l'on verra, si je puis m'exprimer ainsi, des Mulâtres en morale comme en physique. On substituera une nation à une autre, et j'ose assurer que le remplacement ne dédommagerait pas le monde de notre perte. (Baudry Des Lozières 1802 : 29)

L'enjeu dépasse ici la simple question coloniale, et le « mulâtre » « en morale comme en physique » incarne en réalité les dangers d'une société révolutionnée et égalitariste. Baudry Des Lozières associe ainsi la « folie » contre-nature des « nigrophiles » à celle de Robespierre, dont la violence semble de même nature que la sauvagerie prêtée aux « Nègres » (*ibid.* : 129; 131). Aussi n'est-il pas étonnant de constater que la loi du 4 avril 1792, qui reconnaissait l'égalité de droits politiques entre colons blancs et libres de couleur, n'ait été véritablement appliquée qu'en 1833, sans néanmoins faire évoluer les choses, si l'on en croit l'ouvrage que consacre à la question l'inspecteur de l'Académie de Tours, Lucien Peytraud : « Si l'égalité a été définitivement proclamée, on sait de quel œil sont même encore aujourd'hui regardés les sang-mêlé aux colonies » (Peytraud 1897 : 444).

Bien qu'elle soit commune, l'expression choisie n'est pas anodine : il s'agit bien en effet de regard et de visibilité. Le corps (et en l'occurrence sa couleur) joue un rôle essentiel dans la logique de distinction maintenue dans la société post-révolutionnaire, comme le rappelle l'historien Pierre Serna, lorsqu'il étudie, précisément, l'élaboration d'un « nègre de mots » (2019 : 177) durant le temps de la première abolition de l'esclavage : « depuis 1789, écrit-il, les modes de la reconnaissance sociale ont changé. Les formes de perception de chacun dans l'espace public ont radicalement évolué, faisant du nouveau spectacle des corps, une façon de se situer dans le monde qui sort de la Révolution. » Or, ce « nouveau système de visualisation de l'autre » « transforme », selon lui, « [l]e spectacle de l'égalité

partagée » en « vision de l'inégalité essentialisée » (*ibid.* : 173) – et favorise, par conséquent, le préjugé de couleur.

« Inégalité essentialisée » et servitude intérieure

Cette « inégalité essentialisée » trouve une illustration particulièrement poignante dans le destin tragique d'Ourika, dont Claire de Duras fait, manifestement à sa plus grande surprise, un roman à succès. Admiré par Chateaubriand ou Walter Scott, réédité à de nombreuses reprises au cours du XIXe siècle (deux fois en 1823, et neuf fois entre 1826 et 1878), ce court récit donne la parole à une jeune Sénégalaise qui, élevée en France par une aristocrate, découvre que l'égalité à laquelle son éducation la prédisposait n'est en réalité qu'un leurre, et finit par en mourir. Cette découverte a significativement lieu à l'adolescence, lorsqu'Ourika surprend l'échange entre sa bienfaitrice et l'une de ses amies qui la met en garde contre la situation intenable dans laquelle elle place, sans s'en rendre compte, sa protégée :

> Je crains, disait madame de…, que vous ne la rendiez malheureuse. Que voulez-vous qui la satisfasse, maintenant qu'elle a passé sa vie dans l'intimité de votre société ? — Mais elle y restera, dit madame de B. — Oui, reprit madame de…, tant qu'elle est une enfant : mais elle a quinze ans ; à qui la marierez-vous, avec l'esprit qu'elle a et l'éducation que vous lui avez donnée ? Qui voudra jamais épouser une négresse ? Et si, à force d'argent, vous trouvez quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres, ce sera un homme d'une condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse. Elle ne peut vouloir que de ceux qui ne voudront pas d'elle. (Duras 2007 : 71)

Sont ainsi formulés l'impasse tragique dans laquelle se trouve enfermée Ourika, mais aussi ses causes : la peur de la mésalliance et le préjugé de couleur. Alors qu'elle n'était jusqu'alors « pas fâchée d'être une négresse », puisqu'« on [lui] disait qu'[elle] étai[t] charmante » (*ibid.* : 68), Ourika prend conscience de l'implacable déterminisme à laquelle son apparence la soumet, notamment lors d'une scène célèbre où se superposent le regret de la naïveté de l'enfance, et la cruelle lucidité de la narratrice adulte :

> […] j'avais ôté de ma chambre tous les miroirs, je portais toujours des gants ; mes vêtements cachaient mon cou et mes bras, et j'avais adopté, pour sortir, un grand chapeau avec un voile, que souvent même je gardais dans la maison. Hélas ! je me trompais ainsi moi-même : comme les enfants, je fermais les yeux, et je croyais qu'on ne me voyait pas. (*ibid.* : 82)

Cette prise de conscience a certes lieu avant 1789, et le préjugé semble caractériser avant tout la société d'Ancien Régime. Le cadre du récit-confession (un couvent à moitié détruit par la Révolution) comme les réflexions d'Ourika incitent néanmoins

à constater une continuité là où l'Histoire postulait une rupture. Alors qu'elle « entrevoit » de prime abord, dans le « grand désordre » de la Révolution, un moyen de « trouver [s]a place », l'espoir de voir « toutes les fortunes renversées, tous rangs confondus, tous les préjugés évanouis », se heurte à l'impératif moral que son éducation et ses « qualités » l'amènent à formuler (« je ne pus désirer longtemps beaucoup de mal pour un peu de bien personnel », *ibid.* : 76), avant que l'« illusion » d'une possible égalité instaurée par la Révolution se convertisse en prise de conscience d'un isolement encore plus grand :

> On commençait à parler de la liberté des nègres : il était impossible que cette question ne me touchât vivement ; c'était une illusion que j'aimais encore à me faire, qu'ailleurs, du moins, j'avais des semblables : comme ils étaient malheureux, je les croyais bons, et je m'intéressais à leur sort. Hélas ! je fus promptement détrompée ! les massacres de Saint-Domingue me causèrent une douleur nouvelle et déchirante : jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite ; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins. (*ibid.* : 77)

La logique révolutionnaire achève, en réalité, de faire d'Ourika un monstre, et la critique a souligné la parenté du récit de Claire de Duras avec le *Frankenstein* de Shelley, tous deux placés sous l'égide de *Childe Harold* de Byron (*cf.* Montwieler 2011). Le drame d'Ourika est en effet de « n'appartenir à personne », et de se sentir « étrangère à la race humaine tout entière » (Duras 2007 : 73) pour avoir totalement intériorisé le préjugé de couleur qui régit la société, en amont comme en aval de la Révolution – intériorisation rendue d'autant plus violente par l'émancipation du personnage et par sa capacité d'analyse.

Cette sombre vision d'une société postrévolutionnaire toujours violemment inégalitaire est combattue dans *La Nouvelle Ourika,* réponse polémique apportée par une certaine Augustine Dudon, publiée à peine deux mois après la mise en vente par Ladvocat de l'*Ourika* de Duras. Le but de l'ouvrage, précise-t-elle, « est diamétralement en opposition avec celui que l'auteur anonyme d'‘*Ourika* laisse entrevoir dans sa *Nouvelle*[5] » (Dudon 2021 [1824]: 119). Augustine Dudon, qui se présente comme « née dans la classe moyenne », contrairement à la « dame du haut parage » dont elle veut rectifier l'œuvre, a en effet bien perçu la dimension sociale du drame rapporté par Claire de Duras (*ibid.* : 120), mais elle interprète le parti

[5] *Ourika* avait d'abord été publié de manière anonyme, avant que le succès ne contraigne son auteur à se dévoiler.

pris esthétique de Duras (un récit tragique) comme la traduction de son positionnement idéologique.

La « nouvelle » Ourika connaîtra donc une fin heureuse, pour illustrer les bienfaits de l'éducation dispensée aux « classe[s] indigente[s] », et Augustine Dudon s'insurge contre ce qu'elle estime être la leçon à tirer d'*Ourika* : donner « une éducation recherchée à l'homme, né dans une classe indigente, c'est le rendre malheureux ? » (*ibid.* : 3). L'autrice ressent néanmoins le besoin de faire de son héroïne une métisse presque blanche : « [e]lle n'avait pas, à la vérité, comme Ourika, le teint d'une négresse » (*ibid.* : 4), prend-elle le soin de préciser dès son « introduction », avant d'ajouter au chapitre III que

> la nuance de son teint était imperceptible ; elle surpassait même en blancheur la plupart des européennes, ce qui n'est pas rare chez les personnes issues d'un blanc et d'une quarteronne. (*ibid.* : 14)

Si la volonté d'un contrepied total est évidente, la cohérence de l'argumentaire l'est un peu moins, et semble davantage trahir « l'impensable » sur lequel repose la démonstration : la « nouvelle » Ourika ne peut accéder à une réelle égalité qu'à la condition que soit, finalement, évacué le préjugé de couleur qui la rendait impossible ; une exemplarité positive du personnage ne semble pouvoir être concevable que si le corps de l'héroïne est en accord avec l'esprit du temps.

Il en est de même du long roman qu'Adèle Daminois publie en 1824. *Lydie ou la créole* comporte en effet de nombreux points communs avec *La Nouvelle Ourika* : comme Augustine Dudon, Adèle Daminois souhaite « obtenir un regard compatissant », et « attirer […] l'attention des lecteurs délicats, et surtout des lectrices » en soutenant une gageure : « [e]ssayer de mettre en scène un homme qui tient le dernier rang parmi ses semblables, en faire le héros d'un roman […]. Un esclave ! un mulâtre ! », (Daminois 1824 : V et VI). Le roman affiche ainsi un but militant, comme *La Nouvelle Ourika,* mais sans prendre la forme d'une polémique avec l'ouvrage de Claire de Duras : il s'agit avant tout de « vaincre le préjugé qui domine surtout en France, et [de] prouver par l'exemple, qu'il peut exister des vertus de premier ordre chez l'être le plus malheureusement placé dans le monde » (*ibid.* : XIII). Ce « fatal préjugé » (*ibid.* : 83), c'est celui dont sont victimes les « nègres » et les « mulâtres » qui « ne connaissent ni la considération, ni les égards, ni les douceurs de l'égalité » (*ibid.* : X). Pourtant, le « mulâtre » affranchi Astolfe dont s'éprend la « belle créole » Lydie se révèle être en réalité le fils d'un

prince indien et d'une noble portugaise. La réhabilitation romanesque du personnage (Zéliore, de son vrai nom) apparaît donc étrangement déconnectée du préjugé qu'il est censé combattre. Sa description physique, dès le premier chapitre, est de ce point de vue éloquente :

> Ses traits réguliers avaient retenu un caractère noble qui ne rappelait en rien les visages difformes de l'Afrique, dont on le disait originaire. […] il était beau comme Chactas, mais, hélas ! il était esclave ! (*ibid.* : 14sq.)

Cette description prépare certes le coup de théâtre, mais elle semble surtout avoir pour fonction de rendre acceptables l'éloge du personnage et son statut de héros de roman. La référence à Chateaubriand infléchit en effet singulièrement l'ancrage symbolique d'un personnage par ailleurs présenté comme un « jeune sauvage [ayant] dans l'âme la vertu des philosophes » (*ibid.* : 208) : l'altérité qu'incarne Astolfe-Zéliore demeure une altérité idéalisée, réduite à une fonction théorique – celle, finalement, que les « philosophes » attribuaient au bon sauvage. Comme dans *La Nouvelle Ourika,* le corps du libre de couleur est en réalité évacué, ramené à une forme d'invisibilité du fait de sa conformité aux canons esthétiques dominants. Alors qu'Augustine Dudon et Adèle Daminois disent vouloir lutter contre les préjugés en place, la représentation romanesque qu'elles en proposent contourne consciencieusement ce qui les rend puissants. Les héros « mulâtres » de ces deux romans inspirés de celui de Duras disent donc le drame auquel leur condition les assigne avec beaucoup moins d'acuité que ne le fait la noire Ourika. L'égalité qu'ils sont censés défendre contre le préjugé de couleur se révèle beaucoup moins efficace que le récit tragique de l'héroïne de Duras, dont la condition touche à l'universel.

Homo democraticus et complexe du « mulâtre »

L'aliénation nouvelle que découvre Ourika peut en effet être considérée comme emblématique du statut de l'*homo democraticus*, prisonnier de désirs qu'une fausse égalité lui fait miroiter comme réalisables. Ce que découvre *aussi* Ourika, c'est une passion éminemment démocratique, comme l'a montré Fabrice Wilhem (2013) : « l'envie », constate Ourika impuissante, « comme le vautour, se nourrissait dans mon sein » (Duras 2007 : 94).

Toute une partie de la critique a de fait souligné que la question centrale d'*Ourika* n'était pas celle de la couleur, mais de l'inégalité, voire de l'impuissance

sociale, étroitement liée, selon les analyses de Chantal Bertrand-Jennings (1989), à l'expérience de la condition féminine[6]. La noire Ourika ne serait dans ces conditions qu'un masque, une métaphore *parmi d'autres* de cette impuissance sociale qu'exposent également les destins tragiques du bourgeois Édouard (amoureux de la duchesse de Nevers), ou d'Olivier, condamné par son « secret » à disparaître, d'abord socialement, puis physiquement.

Cette lecture était déjà celle de Sainte-Beuve, qui postulait que l'unité de l'œuvre de Claire de Duras était fondée sur « une idée d'inégalité, soit de nature, soit de position sociale ». Il précisait alors immédiatement que l'« idée d'empêchement » au cœur des récits reposait sur « quelque chose qui manque et qui dévore et qui crée une sorte d'envie sur la tendresse » (Sainte-Beuve 1836 : 78). La noire Ourika illustre donc bien, si l'on suit cette interprétation, une passion démocratique, et si son destin tragique a tant ému, si l'héroïne tient un discours des passions auquel le lecteur peut si aisément s'identifier, c'est sans doute parce que sa condition de « libre de couleur » est perçue comme représentative d'un sentiment largement partagé. En d'autres termes, la noirceur d'Ourika est peut-être moins un masque parmi d'autres que la figuration prototypique de l'impasse qui menacerait *l'homo democraticus* lui-même, pris au piège d'une illusion d'égalité et de désirs irréalisables. En témoigneraient la surprenante « mode » qui suit la publication du roman (Duras 2007 : 39), mais aussi la vogue des réécritures ou imitations du récit de Claire de Duras qui, par leurs relectures ou leurs malentendus, peuvent trahir une forme d'inconscient collectif où se manifesteraient les enjeux politiques du complexe incarné par Ourika, noire de peau, mais « mulâtre » dans l'âme.

L'étrange récit que la mystérieuse Aurore Cloteaux fait paraître en 1824 est de ce point de vue éloquent. *Le Mulâtre* place en effet la mésalliance au cœur du drame raconté, mais se focalise sur le personnage de Féo, esclave noir de Saint-Domingue affranchi pour avoir sauvé la fille de son maître, Sténie de Merval, dont il est amoureux. Cette liberté dont il ne peut jouir le rendra, à proprement parler, fou furieux : rongé par l'envie, il finit par tuer sournoisement le mari de Sténie, et viole dans son sommeil cette dernière, qui donne naissance à Étienne, le « *Mulâtre* » du titre. Pire que le père, l'enfant tente de reproduire ses crimes, et met finalement

[6] L'attitude qui consiste à adopter les valeurs mêmes du groupe oppresseur serait une des caractéristiques de la condition féminine, en cela représentative du fonctionnement de la servitude intérieure.

son intelligence machiavélique au service de la vengeance de Féo, avant de périr avec lui, traqué comme une bête, dans la grotte où ils ont tous les deux trouvé refuge. Le récit, qui véhicule d'abord une image négrophile (l'esclave noir héroïque et désintéressé), bascule donc rapidement dans le roman noir, pour faire des dangers du métissage le ressort de ses péripéties dramatiques. Le choix esthétique d'une modalité gothique est perceptible dans le recours, récurrent, à la symbolique de la noirceur, qui matérialise l'emprise d'une implacable logique tragique, et l'associe sans ambiguïté à Féo. Après avoir été sauvée de la noyade par son esclave, Sténie rêve ainsi

> qu'elle est fée, et [qu']à l'aide de sa baguette magique, elle vient de transformer le fidèle, mais noir Féo, en un jeune prince blanc comme un lis, dont elle se plaît à protéger l'intéressante jeunesse ; […] mais voici qu'au moment même où elle tend à Féo une main qu'elle croit donner au prince le plus aimable et le plus blanc qu'il soit sur le globe, le beau prince disparaît, et à sa place se montre un grand vilain génie, noir comme l'ébène qui, fixant sur elle une prunelle sanglante, la regarde avec un sourire affreux, et l'entraîne dans une grotte profonde. (Cloteaux 2009 : 17sq.)

De même, lors de la grossesse et de la naissance d'Étienne, Sténie est touchée par la foudre, et « cette écharpe dont le feu du ciel avait semblé vouloir ceindre son corps » la marque « de grandes raies noires comme du jais, […] dont l'empreinte parai[t] ineffaçable ». Cette variante métaphorique de la « tache » infamante de la mésalliance est précisément évoquée par le docteur Vincent, ami fidèle, mais ridicule, de la famille : « pourvu que l'enfant ne se ressente pas de ces marques noires ! », s'écrie-t-il, avant que l'accouchement ne révèle la couleur « blafarde » du nourrisson (comme les « Nègres blancs » de Buffon), couleur qui laisse ensuite apparaître une « physionomie rembrunie » (*ibid.* : 129sq.).

Le roman d'Aurore Cloteaux semble donc se plaire à jouer avec les stéréotypes de son époque, au point de rendre ambiguë leur fonction. La préface rédigée par l'autrice incite en effet à prendre ses distances avec le récit à venir, qu'elle signale assez explicitement comme une mystification en problématisant avec insistance la question de la paternité du texte (déplacée en *maternité* du texte, et en défense d'une écriture romanesque féminine) : « Pourquoi ne voulez-vous pas que mesdames telles ou telles, aient fait tels ou tels ouvrages ? » (*ibid.* : 4), s'insurge Aurore Cloteaux, faisant mine de revendiquer la violence de son récit, mais faisant en réalité tout pour que le lecteur comprenne que le nom figurant sur la couverture est un pseudonyme – notamment en jouant sur le double sens de « nègre » ou

« teinturier » (« Tenez, messieurs si vous daignez m'en croire, vous nous abandonnerez à notre obscurité. », *ibid.* : 5).

Dans leur édition du roman, Antoine Sol et Sarah Davies Cordova avancent en effet des arguments convaincants pour faire du jeune Balzac et d'Auguste Lepoitevin les véritables auteurs du *Mulâtre*[7]. Cette hypothèse est en outre corroborée par les nombreux points communs que l'on peut établir entre le roman et le mélodrame que Balzac avait rédigé durant l'année 1822, *Le Nègre,* et qu'il n'avait pas réussi à faire représenter[8]. *Le Mulâtre* pourrait ainsi se comprendre comme une revanche prise sur l'échec du *Nègre,* jouant, au niveau textuel et métatextuel, sur une paternité problématique, et sur les attentes liées à l'écriture romanesque féminine. Que ce roman comporte ou non une part de second degré, il n'en propose pas moins un catalogue particulièrement éloquent des croyances et angoisses liées aux libres de couleur. Aurore Cloteaux choisit pourtant de situer son récit avant la Révolution et de ne pas faire allusion aux événements de 1791. Cette absence, en réalité, n'en est pas une, et signale le choix d'une modalité de présence différente, car l'Histoire s'incarne en Féo lui-même, dont les déséquilibres apparaissent comme le produit d'une révolution intérieure. La transformation du personnage est graduée par des crises provoquées par la situation impossible dans laquelle se trouve ce Noir « libre de corps » mais au « cœur » toujours « esclave » (*ibid.* : 129). La reconnaissance dont il jouit pour avoir sauvé Sténie de la noyade au péril de sa vie provoque ainsi chez lui un « état délirant » qui manque le faire « succomber *sous le faix* de la félicité » (*ibid.* : 16, je souligne). La crise de Féo donne alors lieu à un débat médical sur le danger des émotions trop fortes, débat qui peut s'interpréter en termes politiques (la réforme, plutôt que la révolution des mœurs, proprement insupportable pour celui qui la subit). L'arrivée de Féo en Europe (où il choisit d'accompagner ses anciens maîtres) ne fera que confirmer les craintes énoncées, en provoquant en lui « une révolution soudaine » qui, sous l'effet d'une « affreuse frénésie », semble le ramener à l'état de sauvagerie :

---

7 Parmi ceux-ci, est avancé le fait que Balzac jouerait lui-même avec la *reconnaissance* de ce texte, dans un long compte rendu très critique du roman pour *Le Feuilleton littéraire* (25 mai 1824). Il y attribuait le texte à Lepoitevin-Saint-Alme, et terminait par cette exhortation : « Allons, M. Saint-A***, donnez-nous du meilleur ? » – formule qui peut tout autant renvoyer à « Saint-Alme », qu'à « Saint-Aubin », pseudonyme que Balzac utilisait depuis 1822.

8 *Cf.* Castagnès 2013.

> Eh ! quoi, pensait-il avec un sentiment profond d'amertume, ce ne sera donc qu'au milieu des flots en furie, que le pauvre Féo pourra toucher cette taille élégante et légère, ces mains blanches et délicates, que des blancs pressent impunément dans des salons embaumés des parfums les plus précieux ? ah ! qu'ont-ils fait pour jouir de ces privilèges inestimables ? pourquoi ne puis-je pas comme eux ?... Pourquoi ?... regarde-toi dans ces glaces, et ose le demander encore, abject et vil esclave : pour toi seul sont les dangers, les peines, les soucis ; c'est le lot de ta race. (*ibid.* : 62)

La transformation de Féo en « vampire gothique » (*ibid.* : XXIII) n'est donc pas uniquement au service du frisson de lecture, ou de la condamnation sans nuance d'une noirceur naturelle. Le roman propose également une réflexion sur le déchaînement du Mal, en pointant les dangers des bouleversements trop brutaux, et l'inconséquence de maîtres « philosophes » révolutionnant les êtres sans véritablement imaginer en faire leurs égaux. *Le Mulâtre* esquisse en effet un traité sur l'éducation empruntant à l'*Émile* pour tirer des leçons beaucoup plus sombres, et beaucoup plus conservatrices :

> Hélas ! comment a-t-il pu se faire que ce jeune homme né avec une âme tendre et reconnaissante soit devenu tout à coup un être cruel et malfaisant ? Qui a changé le naturel de ce malheureux noir ? Qui l'a rendu barbare et stupide ? c'est la même cause qui a égaré encore tant de jeunes gens faits pour la vertu ; une éducation mal dirigée. Honte à nos prétendus sages, à nos soi-disant instituteurs. (*ibid.* : 92)

Naturellement bon, Féo a été perverti par une éducation non conforme à sa position, elle aussi présentée comme naturelle :

> En voulant se rendre digne de Sténie, le jeune noir s'était égaré, personne n'avait songé à lui dire : quel est ton dessein, jeune homme, en apprenant l'anglais, l'histoire, la géographie, et quelques arts d'agréments ? oublies-tu ta naissance et surtout la place que les préjugés des hommes encore plus que les circonstances particulières t'assignent à jamais ? tu peux être heureux en marchant entre ces deux routes, mais prends garde de franchir leurs limites ; une fois entraîné au-delà, un malheur irrémédiable doit être ton partage. Insensé ! quelle absurde ambition t'égare ? reviens sur tes pas, tandis qu'il en est temps encore, et ne commets pas la folie de vouloir être quelque chose de plus qu'il ne t'est donné de devenir. (*ibid.* : 93)

La réflexion sur le danger d'une « éducation mal dirigée » rappelle celle qui est au cœur d'*Ourika,* et la leçon à tirer du destin de son héroïne. Or, cette leçon, clairement du côté de la réaction dans *Le Mulâtre,* est bien révélatrice de la *représentativité* conférée au libre de couleur, dont les vicissitudes dramatisent, en l'exacerbant, les illusions sur lesquelles reposent la condition démocratique.

*

Si l'on accepte cette lecture, la *reconnaissance* problématique dont « jouit » le libre de couleur durant le premier tiers du XIXe siècle change radicalement de nature. Ce libre de couleur ne resterait finalement pas *en marge* de ce que la Révolution apporte en termes de droits et de reconnaissance symbolique. Il symboliserait bien davantage les paradoxes de la nouvelle condition de l'*homo democraticus*, paradoxes qu'il rendrait visibles, en incarnant cette tension entre une apparence de liberté et d'égalité, et la prise de conscience d'une nouvelle servitude intérieure : une tension que le libre de couleur incarne *autrement* (puisque c'est le préjugé de couleur qui matérialise cette liberté impossible), mais qui renvoie bien à une condition potentiellement commune. Précédemment réduit au statut de corps-marchandise, le libre de couleur en viendrait par conséquent à illustrer les contradictions du capital symbolique dont hérite, après la Révolution, l'Individu fraîchement investi de droits : la reconnaissance dont il jouit l'enferme autant qu'elle le libère, en le prenant au piège d'une illusion d'égalité, qui le soumet, en réalité, à une implacable logique de différenciation sociale.

Bibliographie

BERTRAND-JENNINGS, CHANTAL (1989) : « Condition féminine et impuissance sociale : les romans de la duchesse de Duras ». Dans : *Romantisme* 63, 39-50.

CASTAGNÈS, GILLES (2013) : « Érotisme, violence, subversion et monstruosité dans *Le Nègre* de Balzac : une pièce inacceptable ? ». Dans. : *Littératures* 69, 213-227.

CLOTEAUX, AURORE (2009) : *Le Mulâtre.* Présentation d'Antoine Sol et Sarah Davies Cordova. Paris : L'Harmattan.

CURRAN, ANDREW S. (2017) : *L'Anatomie de la noirceur. Science et esclavage à l'âge des Lumières.* Traduit par Graille, Patrick, Paris : Classiques Garnier.

DAMINOIS, ADÈLE (1824) : *Lydie ou la créole.* Paris : Leterrier.

DORON, CLAUDE-OLIVIER (2016) : *L'Homme altéré. Races et dégénérescences* (XVIIe-XIXe siècles). Ceyzérieu : Champ Vallon.

DUDON, AUGUSTINE (2021 [1824]) : *La Nouvelle Ourika, ou les avantages de l'éducation.* Présentation et dossier critique de Marie-Bénédcite Diethelm avec la collaboration de Roger Little, Paris : L'Harmattan.

DURAS, CLAIRE DE (1823) : *Ourika.* Paris : Ladvocat.

— (2007) : *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret.* Edité par DIETHELM, MARIE-BÉNÉDICTE, Paris : Gallimard.

GAUCHET, MARCEL (1992) : *L'Inconscient cérébral.* Paris : Seuil.

— (1993) : « Le mal démocratique. Entretien avec Marcel Gauchet ». Dans : *Esprit* 195 (octobre), 67-89.

GAUCHET, MARCEL / GLADYS, SWAIN (1980) : *La Pratique de l'esprit humain, L'institution asilaire et la révolution démocratique*. Paris : Gallimard.

HOFFMANN, LÉON-FRANÇOIS (1989) : « L'idéologie de *Bug-Jargal* ». [En ligne] groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/89-05-25Hofmann.htm, consulté le 2 mars 2023.

HUGO, VICTOR (2016 [1826]) : *Bug-Jargal.* Edité par Raulet-Marcel, Caroline, Paris : Librairie Générale Française.

— (1900) : *Choses vues : nouvelle série*, Paris : Calmann Lévy.

LAFORGUE, PIERRE (1990) : « “Bug-Jargal”, ou de la difficulté d’écrire en “style blanc” ». Dans : *Romantisme* 69, 29-42.

MONTWIELER, KATHERINE (2011) : « Embodiment, Agency, and Alienation in *Frankenstein* and *Ourika* ». Dans : *The CEA Critic,* 73 (Spring-Summer), 69-88.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, LOUIS-ÉLIE (1797) : *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l’île de Saint-Domingue*. Philadelphie / Paris : Chez L’autre / Dupont.

PEYTRAUD, LUCIEN (1897) : *L’esclavage aux Antilles française avant 1789 : d’après des documents inédits des archives coloniales*. Paris : Hachette.

SAINTE-BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN (1836) : *Nouveaux portraits critiques et littéraires.* Bruxelles : Hauman, Cattoir et Cie.

SERNA, PIERRE (2019) : « Tenir les Noirs à l’œil. Hypothèse pour une “iconoirlogie” ». Dans : *Annales historiques de la Révolution française.* Paris : Armand Colin, 395, 171-191.

TODOROV, TZVETAN (1989) : *Nous et les autres.* Paris : Seuil.

TROUILLOT, MICHEL-ROLPH (1995) : *Silencing the Past : Power and the Production of History*. Boston : Beacon Press.

VIREY, JULIEN-JOSEPH (1803) : « Nègre ». Dans : *Nouveau dictionnaire d’histoire naturelle.* Paris : Crapelelet, 15, 431-457.

— (1819) : « Mulâtre ». Dans : *Dictionnaire des sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens*. Paris : Panckoucke, 34, 521-525.

WILHELM, FABRICE (2013) : *L’envie, une passion démocratique au XIXe siècle.* Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne.

STEPHANIE BÉREIZIAT-LANG

Capital somatique et cannibalisme spirituel dans *En Route* (1895) de Joris-Karl Huysmans

Dieser Beitrag untersucht den Roman *En Route* (1895) von Joris-Karl Huysmans, der mit der Konversion Durtals zum Katholizismus auch die Ästhetik der naturalistischen und dekadentistischen Vorgängertexte zu überwinden sucht. Ein Fokus auf der textuellen Behandlung von Materialität und Körperlichkeit zeigt allerdings, dass auch die spirituelle Thematik des Spätwerks in konkreter, sinnlich erlebbarer Weise am Körperlichen verhandelt wird. Zusätzlich begleitet ein ökonomisches Register die 'Verhandlung' mit dem Göttlichen, die Durtals Konversionsprozess sowie die Stufen mystischer Transformation als materielle bzw. finanzielle 'Transaktionen' lesbar macht. Es soll aufgezeigt werden, wie der 'Profit' dieses Handels im textuellen Kapital des Somatischen verortet wird, und welche Implikationen dies für die Textualisierung religiös-spiritueller Inhalte hat. Nicht zuletzt lässt sich dabei die Eucharistie, mit dem Konzept der Transsubstantiation, als Chiffre für die Somatisierung des Spirituellen lesen. Der 'kannibalische' Impuls einer materialistisch erlebten Kommunion wird dabei, auf einer metatextuellen Ebene, zum Mechanismus einer Textualisierung, die sich das Rohmaterial des Körperlichen für den textuellen Handel einverleibt und durch dieses Verschlingen ihrerseits das exzessive Konsumieren von *À Rebours* fortschreibt.

1. Transformations : matière textuelle et matérialité

« Le livre de M. Huysmans donne la chair de poule », écrit l'auteur anonyme d'une critique sur la « conversion de Durtal – ce Des Esseintes mystique » dans le roman *En Route*, paru le 15 mars 1895 dans la *Revue de Paris*.[1] La conversion de Des Esseintes et de l'écriture décadente, qui correspond à un renversement[2] de la *matière* et de la *manière*, semble pourtant continuer à provoquer une réaction somatique chez les lecteurs et lectrices. En effet, la « chair », si chère au naturalisme et à ses matérialisations somatiques (*cf.* Révezy 2007) fait toujours partie intégrante des nouvelles 'manières' post-naturalistes : Ainsi, le Zola des *Quatre Évangiles* – « content surtout de pouvoir changer [s]a manière » (Zola 1968 [1898/1899] : 506) – s'apprête à célébrer le corps sain et reproducteur, le corps rédimé de la

1 L'accueil plutôt enthousiaste du roman et de la nouvelle 'manière' d'Huysmans peut s'apprécier à travers quelques réactions de la presse contemporaine, recueillies sur le site destiné à la recherche sur Huysmans, www.huysmans.org/reviews/routerev/routerevs.htm, consulté le 3 mai 2023. Sur la conversion de Huysmans *cf.* Smeets 2003, Borie 1991.

2 Sur la tendance des littératures « régénérées » à partir de 1890 de surmonter le décadentisme par l'inversion d'un système stable de topiques, *cf.* Citti 1987, et, dans un panorama européen élargi [Béreiziat-]Lang 2015.

dégénérescence enfin vaincue.[3] Huysmans, au contraire, semble à première vue fuir le côté trop matériel du naturalisme vers une ‘spiritualisation’ (*cf.* Fauquet 2003) qui vise la réflexion intérieure et tend à dissoudre le somatique. La trilogie sur la conversion de Durtal au catholicisme, qui s'ouvre en 1895 par la publication d'*En Route* – et sera complété par *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1901) – éloigne l'écriture huysmansienne autant d'un naturalisme encore pratiqué dans *Marthe, histoire d'une fille* (1876)[4] que des « désirs décadents » (Hartmann 2003) que prône *À Rebours* (1884).[5] En outre, comme troisième mouvement d'opposition et de renversement par rapport aux écrits antérieurs d'Huysmans, la démarche d'*En Route* prétend remplacer le mouvement vers le bas que supposent autant la dégénérescence généalogique des Des Esseintes que la provocation satanique dans *Là-bas* (1891) par une élévation, même si difficile, vers les sphères du divin de *Là-haut* (2021 [1893]), comme indique le titre de l'ébauche sur laquelle *En Route* s'est constitué.[6] Malgré ce bousculement de l'orientation (ou bien, pour mieux en faire ressortir le caractère antagonique), la recherche de la foi chrétienne par le protagoniste Durtal est organisé en stricte parallélisme avec les textes antérieurs. S'il se retire dans un monastère cistercien pour un retrait spirituel (le site trappiste de Notre-Dame de l'Âtre, près de Reims), sa démarche reprend la volonté de Des Esseintes de trouver une « thébaïde raffinée […] une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine » (AR, 65sq.)[7]. Par contre, le mouvement ‘vers le haut’ s'accompagne et s'exprime par un rapport changé au matériel, par une « purge » dé-matérialisante (Solal 2015 : 55). Le cadre sobre et épuré de la ‘thébaïde’ monastique de Durtal s'oppose délibérément à l'opulence décadente des objets précieux qui, dans *À Rebours*, « marque une véritable euphorie de l'évocation de la matérialité » (Sicotte 2001 : 147) caractéristique de la société bourgeoise à la Belle Époque.

---

3 Sur la persistance et le renversement de l'excès somatique dans le roman *Fécondité* (1902) de Zola, *cf.* Béreiziat-Lang 2023a.

4 *Cf.* l'article de Teresa Cordero Villar sur *Marthe, histoire d'une fille* dans ce volume.

5 Selon Hartmann, le décadentisme donne un rôle bien défini au somatique : « La décadence représente un corps en décomposition, en putréfaction, en ‘faisandage’ » (Hartmann 2003 : 127).

6 Pour la genèse du texte et les motifs partagés entre *Là-Haut* et *En Route*, *cf.* Solal 2015 : 45-52.

7 La référence aux œuvres de Huysmans est signalée, dans ce qui suit, par les sigles suivants : AR = *À Rebours ;* CA = *La Cathédrale ;* ER = *En Route ;* LB = *Là-bas*.

Vers la fin d'*En Route*, quand Durtal quitte à nouveau la Trappe après sa retraite spirituelle, la transformation concrétise la nouvelle 'matière' du roman sur son aspect matériel :

> [E]n rangeant ses affaires, il pensait à l'inutilité des logis qu'on pare. Il avait dépensé tout son argent, à Paris, pour acheter des bibelots et des livres, car il avait jusqu'alors détesté la nudité des murs.
>
> Et aujourd'hui, considérant les parois désertes de cette pièce, il s'avouait qu'il était mieux chez lui entre ces quatre cloisons blanchies à la chaux, que dans sa chambre tendue, à Paris, d'étoffes.
>
> Subitement, il discernait que la Trappe […] l'avait en quelques jours renversé de fond en comble. La puissance d'un pareil milieu ! se dit-il, un peu effrayé de se sentir ainsi transformé. Et il reprit, en bouclant sa malle : il faut pourtant que je rejoigne le P. Étienne, car enfin, il s'agit de régler ma dépense ; je ne veux pas du tout être à la charge de ces braves gens.
>
> […] Il était un peu gêné pour aborder cette question ; aux premiers mots, l'hôtelier sourit.
>
> — La règle de saint Benoît est formelle, fit-il, nous devons recevoir les hôtes comme nous recevrions Notre-Seigneur Jésus même, c'est vous dire que nous ne pouvons échanger contre de l'argent nos pauvres soins. (ER : 512)

Les murs blancs et vides remplacent les « bibelots »[8] et « étoffes », et le nouvel état d'esprit épuré indique effectivement un « renversement de fond en comble » et un détachement du matérialisme effréné et de la logique (bourgeoise ? capitaliste ?) de l'accumulation.[9] Par contre, le rapport au matérialisme de cette prétendue « transformation » semble rester, malgré tout, ambigu, car la « dépense » pécuniaire dont Durtal se libère d'apparence, persiste bien dans ce paragraphe : en effet, quand il songe à « régler [s]a dépense » chez les moines, Durtal se montre toujours et encore ancré dans le côté 'matérialiste' d'un modèle économique bourgeois, voulant compenser sa transformation personnelle par une transaction financière. À son modèle de « dépense » s'oppose un autre type d'« échange » qui refuse l'argent et équivaut, dans les mots du moine, au *don* inconditionnel[10] christique

---

8 Selon Sicotte, l'accumulation des objets précieux dans le roman décadent (*À Rebours*) acquiert un caractère méta-textuel et renvoie à la même tension (socio-économique) entre la fascination du luxe et un danger étique du capital : « Le texte est bien un bibelot à la surface ciselée et chatoyante, mais il cache du poison, de la mort, un savoir dangereux » (Sicotte 2001 : 147).

9 Le matérialisme de l'objet accumulé reflète également cet « empire matérialiste de l'économique et de la consommation, de l'accumulation » qu'est la société de la Belle Époque (Séginger 1995 : 480). Les dernières pages d'*À Rebours* indiquent déjà une volonté de réduction sur l'essentiel, qui se réaliserait, dans le mode textuel, sur la condensation du langage / du sens et sur la concentration (alchimique) du roman en plusieurs lignes, *cf.* AR, 222sqq., ainsi que Smeets 2008 et Séginger 1995 : 480.

10 À partir de *l'Essai sur le Don* de Marcel Mauss (1925), Georges Bataille oppose, dans *La part maudite*, la logique économique bourgeoise à celle d'une « économie générale » de la gratuité du don et de la « dépense somptuaire » du sacrifice (*cf.* Bataille 1967 : VII, 200). Pour la notion du sacrifice, *cf.* le recueil d'études dans le numéro spécial « Il Sacrificio » de la revue *Archivio di*

(« comme nous recevrions Notre-Seigneur Jésus même ») : Cette comparaison se décline autant dans l'*imitatio Christi* d'une charité qui ne se 'compense' que dans l'au-delà, que dans la réception eucharistique même, dans laquelle le Christ se donne de son corps et se laisse consommer en véritable chair. En même temps qu'il problématise l'échange matériel et intéressé, ce sacrifice eucharistique décrit, à travers le concept de la transsubstantiation, un autre type de transformation autant spirituelle que somatique et concrète (selon le dogme catholique).[11]

Cette 'transsubstantiation' fait référence – comme nous le verrons par la suite – au rapport compliqué avec la matérialité et la présence somatique dans la recherche spirituelle de Durtal, et l'évènement eucharistique – à la fois le comble et l'obstacle majeur de la route de Durtal vers la foi – vient à condenser les tensions qui s'ouvrent dans le texte (comme dans le paragraphe cité ci-dessus) entre les différentes conceptions de dépense et d'échange.

2. Dématérialisation et résistances du corps

La transsubstantiation, cette transformation matérielle *et* spirituelle qui caractérise l'eucharistie, est anticipée par une série de transformations – du corps *et* de l'âme – observées dans le roman *En Route*. En effet, la transformation majeure, la conversion de Durtal lui-même, est perçue dans le texte autant à partir d'une observation (à distance) que d'une réflexion (textuelle) du protagoniste sur d'autres sujets en transformation. Le mode de l'observation et de la lecture signale ici – contre l'idée d'une 'expérience' immédiate et primaire – le caractère profondément médiatisé et méta-réflexif de la conversion.

Durtal cherche, dans la Trappe, à fuir le côté d'une corporalité (et d'une sexualité) trop grossière vers une spiritualisation qui vise l'essentiel, la réflexion intérieure.[12] Pour dissoudre le côté matériel, il doit suivre des régimes et épurer

---

Filosofia (2008), pour la ligne de pensée de Mauss à la conceptualisation eucharistique chez René Girard, surtout Dupré 2008.

11 Le Concile de Trente (1545-1563) avait fixé par décret la « présence réelle » de la chair dans l'hostie lors de l'eucharistie, ce qui a été récemment confirmé par le Pape Jean Paul II dans l'encyclique *Ecclesia de Eucharistia* (2003) : « Par la consécration du pain et du vin s'opère le changement de toute la substance du pain en la substance du corps du Christ notre Seigneur et de toute la substance du vin en la substance de son sang » (chap.1 §15). Pour la conception de la transsubstantiation au sein de l'œcuménisme chrétien, *cf.* Thurian 1981.

12 En même temps, la narration se décorporalise si tout mouvement du protagoniste s'éclipse face à la réflexion intérieure et au monologue d'un recueil savant presque encyclopédique. Pour la dimension

son corps : « L'effort de purge vise à débarrasser le corps de toute la pesanteur peccamineuse qui, entre alimentation et sensations, sexualité et socialité, l'accablait dans la capitale » (Solal 2015 : 55). Ce processus de purge cherche des stimules dans la dématérialisation d'autres corps exemplaires, de nonnes ou moines, de saint(e)s, voire du Christ lui-même.[13] Ces corps, tant ceux issus des récits hagiographiques ou œuvres d'art, tant ceux observés en chair et en os par Durtal, modèlent une transformation par étapes, depuis un corps marqué par la souffrance, vers la dissolution de la chair externe dans le « corps épuré » (Dupont 1980 : 957), pour aboutir à l'aspect « radieux et transfiguré, du *corps glorieux* » (*ibid.* : 958). Les corps de ses figures, visibles pour le spectateur externe, deviennent le théâtre d'une modification mystique intérieure, versée vers un extérieur devenu translucide :[14]

> Les figures avaient quelque chose de modifié ; elles étaient éclairées autrement, en dedans ; il semblait que, refoulée par la puissance du sacrement contre les parois du corps, l'âme filtrât, au travers des pores, éclairât l'épiderme de cette lumière spéciale de la joie, de cette sorte de clarté qui s'épand des âmes blanches, file ainsi qu'une fumée presque rose le long des joues et rayonne, en se concentrant, au front. À considérer l'allure mécanique et hésitante de ces moines, l'on devinait que les corps n'étaient plus que des automates, exécutant par habitude leur mouvement de marche, que les âmes ne se souciaient plus d'eux, étaient ailleurs. (ER : 337)

La carcasse corporelle devenue transparente, les sens et fonctions corporels suspendus : la « face dissoute […] sans yeux » (*ibid.*) des moines n'est plus qu'une façade qui miroite la sainteté : « les uns devant les autres, face à face et ils se regardaient sans se voir, avec des yeux d'aveugles » (*ibid.* : 314) – et le corps humain s'effrite derrière son rayonnement.[15]

---

didactique des textes huysmansiens en tant que documents de recherche historique et pour la conservation du patrimoine artistique et religieux, *cf.* Emery 2000.

13 Pour l'analyse des figures christiques de Grünewald par Huysmans, *cf.* Dupont 1980 ; Buisine 1989. La description des moines dans *En Route* semble être une version en miniature de la transfiguration christique.

14 Une transformation est observée ainsi par Durtal : « Le moine […] était, lui aussi, changé ; la charpente demeurait robuste et le teint brûlait ; mais les yeux d'un bleu d'eau, jaillie de la craie, d'eau sans reflets et sans rides, les yeux incroyablement purs, changeaient la vulgaire expression des traits, lui enlevaient cette allure vigneronne qu'il avait au loin. Il n'y a pas à dire, pensa Durtal, l'âme est tout dans ces gens-là et leurs physionomies sont modelées par elle. Il y a des clartés saintes dans ces prunelles, dans ces bouches, dans ces seules ouvertures au bord desquelles l'âme s'avance, regarde hors du corps, se montre presque » (ER : 216).

15 *Cf.* ER : 313 : « Et il sortait […] de partout et de nulle part, une sorte d'angélité qui se diffusait sur cette tête […]. Chez ce vieillard, l'âme ne se donnait même pas la peine de réformer la physionomie, de l'ennoblir ; elle se contentait de l'annihiler, en rayonnant ; c'était, en quelque sorte, le nimbe des anciens saints ne demeurant plus autour du chef, mais s'étendant sur tous ses traits, baignant, apâli, presque invisible, tout son être ».

Durtal voudrait reproduire lui-même cette purification de la matière, dans une dissolution du corps[16] pour « s'anéantir » (*ibid.* : 198). Par contre, la transformation mystique et la dissipation de la chair ne lui réussissent pas. Plutôt qu'une lumière de sainteté, par les « fissures » de ses propres intérieurs lui semble transpercer la persistance dérangeante du matériel, un « égout » obscure et malpropre :

> […] je serai turpide, en proposant au Christ de descendre ainsi qu'un puisatier dans ma fosse ; mais si j'attends qu'elle soit vide, jamais je ne serai en état de le recevoir, car mes cloisons ne sont pas étanches et toujours des péchés s'y infiltrent par des fissures. (*ibid.* : 238)

Le travail sur soi qui consiste à « se vider » (*cf.* Solal 2015 : 52) ou se purger tourne donc au dégout pour Durtal et, loin d'outrepasser le côté matériel, s'articule comme le processus moins sublime et tout à fait physique de « se vomir » : « Il se vomissait après, mais il était bien temps » (ER : 98). La persistance du matériel fait que la conversion, au lieu d'un effet purement spirituel, soit considéré comme un sordide processus de « digestion » : « c'est quelque chose d'analogue à la digestion d'un estomaque qui travaille » (*ibid.* : 75).[17]

Durtal reste donc en marge de la sainteté[18] et prend la position du spectateur-voyeur, entre fascination et dégout, position qui – manque d'une identification participative – oblige à privilégier l'accès extérieur, une emprise visuelle sur la surface du somatique. Les figures éthérées et purifiées ne persistent donc pas dans le texte sans leur contrepartie somatique et sordide, qui relie l'excès spirituel à un spectacle matériel et sensuellement appréciable. En effet, dans la textualisation (i.e. la mise en texte), la chair se matérialise à nouveau pour rendre lisible la sainteté sur ce « parchemin d'un épiderme sec et diaphane » (CA : 182) qu'est la peau.[19] L'accès à la 'lecture' même de ses corps dont la logique interne reste inaccessible, devient un défi de 'pénétrer', avec une certaine dose de perversité et de violence, dans des sphères interdites, et privilégie également les aspects les plus violents de la représentation corporelle : « Les 'meilleurs' corps, les plus fascinants », écrit Jacques Dupont, sont « ceux où se font jour les marques […] extatiques d'une souffrance,

16 « Pénétré jusqu'aux moelles par ce milieu, il lui parut qu'il se dissolvait un peu » (*ibid.* : 125).

17 Pour la métaphore digestive dans le champ sémantique religieux, *cf.* Buisine 1989 : 351sq. Pour un rapport entre corporalité et textualité centré sur l'anorexie, *cf.* Ott 2011 : 313–325.

18 Solal identifie dans ce roman une logique spatiale de l'« auprès », ou le divin ne fait que « frôler » le protagoniste-spectateur, *cf.* Solal 2015 : 46sq.

19 Pour la « dermatologie » huysmansiennne, *cf.* Buisine 1989 : 349 : « la peau manifeste la chair pour mieux la faire disparaître ». La peau est donc, comme dans le naturalisme zolien, une surface lisible de la conceptualisation du personnage (*cf.* Reverzy 2007 ; Béreiziat-Lang 2018).

dans laquelle le corps se trouve ressaisi et brisé » (Dupont 1980 : 955). Ce sont les corps épuisés et mortifères des nonnes et moines, presque déjà en décomposition, qui condensent de manière tangible le mystère d'une transformation miraculeuse et inaccessible. Ainsi, quand Durtal observe la cérémonie d'accueil d'une jeune novice depuis la distance de sécurité, à peine traversé le « seuil » de la porte de l'église, puis se rapprochant curieux pour « mieux observer [et tentant] de scruter » (ER : 215) :

> Durtal contemplait à la hâte ces figures qui ne pouvaient être vues que pendant quelques minutes et à l'occasion d'une cérémonie pareille. C'était une rangée de cadavres, debout, dans des suaires noirs. Toutes étaient exsangues, avaient des joues blanches, des paupières lilas et des bouches grises ; toutes avaient des voix épuisées et tréfilées par les privations et les prières […]. Ah ! l'austère fatigue de ces pauvres corps ! se cria Durtal. (*ibid.* : 217)

Le voyeurisme pervers d'observer afin de textualiser les corps en sainteté exige le sacrifice somatique comme signifiant tangible et matériel d'un potentiel textuel. Les « doigts crispés » et le « pauvre corps courbé » (*ibid.* : 312) d'un moine ne préfigurent pas seulement cette figure pour la sainteté, mais forment également la matière première d'une textualisation, qui doit – par la violence observatrice – transformer la sainteté en sa représentation textuelle.[20] La sainteté devient, de cette manière, un « champ de bataille » (*ibid.* : 314) du textuel, où la représentation purement extérieure projette sa propre violence sur les corps. Si Durtal « contemplait, stupéfié, ce massacre de moines » (*ibid.*), il se trouve donc face à la logique intrinsèque de sa propre textualisation – le massacre matériel d'une concrétion qui – tout comme la 'bataille matérielle' luxueuse faisait vibrer Des Esseintes – lui permet, plus que l'élan de la foi, de ressentir à son tour une transformation ou un transport dans les sphères de la fictionnalité textuelle : « Alors Durtal put se croire transporté, loin de Paris, rejeté tout à coup dans le fond des âges » (*ibid.* : 215).

3. Calcul de soi et commerce eucharistique

Depuis le voyeurisme observateur, la transformation reste donc un effet externe, et la volonté de tirer profit de la textualisation des corps épurés insert la transformation mystique dans une logique économique : la transformation devient transaction. Cette métaphorisation pécuniaire ou économique du rapport à Dieu

[20] Sur la violence de la textualisation et le double mode observateur-scripturaire dans l'ethnographie, *cf.* Certeau 1975. Pour une analyse comparative de cette scène avec le roman *Le Désespéré* de Léon Bloy, *cf.* Millet-Gérard 2017 : 23-25.

n'est, certes, pas étrangère à la propre logique mystique médiévale et de la Renaissance.[21] Thérèse d'Avila, dont la conceptualisation des étapes d'ascension mystique est reprise et amplement discutée dans *En Route* (*cf.* 157-167), avait, elle aussi, articulé la resémantisation d'un « corps humilié » en tant qu'espace d'« auto-affirmation » du sujet (*cf.* Pascua Sánchez 2018) comme une négociation somatique avec le divin. La « substitution mystique » (ER : 178)[22] décrit effectivement un échange compensatoire qui vise autant à faire valoir les douleurs[23] et blessures corporelles comme garants du bonheur de l'âme et de la proximité avec le divin, qu'à « racheter » (*ibid.* : 205) le salut des hommes pécheurs et absorber les peines du monde. Durtal, à son tour, craint plutôt le revers de cette logique : « Chacun aurait un compte de souffrances physiques et morales à épuiser et alors quiconque ne le règle pas, ici-bas, le solde après la mort » (*ibid.* : 180). Il reprend délibérément la métaphore pécuniaire de l'échange spirituel, mais il semble que le rapport 'commercial' à la foi aurait, devant l'horizon épistémique du capitalisme moderne,[24] forcément changé de ton et se serait rendu 'coupable'. Voulant « Régler le solde » ou « régler [s]a dépense » (*ibid.* : 512 ; *voir supra*), Durtal s'inscrit dans la logique du calcul financier, mais ne respecte pas la possibilité d'un résultat (une 'dépense' débordant le calcul de l'économie productive, comme le prévoit le mode sacrificiel selon Bataille 1967 : 200) en sa défaveur. Ainsi, l'attitude intéressée, l'égoïsme de vouloir tirer profit des transactions avec le divin apparaît comme principal obstacle à la réussite du chemin vers la foi : « Lorsqu'on est ainsi que moi incapable de désintéressement quand on Lui parle, il est presque honteux de l'oser prier » (ER : 180). En outre, ne pouvant pas accepter l'option d'une perte sur soi ni d'une « perte de soi »[25], Durtal craint accueillir la présence de Dieu et la ressent comme une dépossession contre l'intégrité et l'agentialité du sujet : « [I]l faut avouer que

[21] Pour les rapports entre eucharistie et monnaie d'échange, *cf.* Wintroub 2015. Un bel exemple de la conceptualisation pécuniaire du commerce spirituel se trouve chez la mystique espagnole Teresa de Cartagena au XVe siècle, *cf.* Béreiziat-Lang 2020. Pour le développement du discours mystique du Moyen Âge à la première modernité par rapport à la question du Sujet, voir les études publiées sous la direction de Ferrer / Gomez-Géraud / Valette 2019.

[22] Pour ce concept et sa reprise chez Huysmans, *cf.* Millet-Gérard 2017 : 426.

[23] « Dolorism is alchemy that exchanges redemption for sin » (Ziegler 2010 : 265). Sur la « logique chrétienne (?) du dolorisme » au XIXe siècle, *cf.* aussi Dupont 1980 : 955 ; sur la reprise de la logique d'une « théodicée victimale » compensatoire visant à compléter la souffrance du Christ dans l'actualisation du martyre, *cf.* Berg 2005.

[24] Pour les débuts de la logique capitaliste dans le discours mystique de la première modernité, *cf.* Certeau 1982 ; Béreiziat-Lang 2020.

[25] Pour ce stade constitutif de la subjectivité mystique, *cf.* Certeau 1982 ; Génetiot 2019 : 61.

c'est vraiment aberrant de sentir cette infusion d'un être invisible en soi, et de savoir qu'il peut presque vous exproprier […] du domaine de votre personne » (*ibid.* : 250). Pour mesurer son 'intérêt' dans le commerce avec le divin, Durtal établit un véritable 'calcul de soi' qui comptabilise les concessions faites avec un possible gain – un profit qui ne serait pourtant pas uniquement spirituel, mais concernerait également (et cela le rend problématique) la fascination esthétique et la textualisation des autres. En tant que « comptable de son âme » (*ibid.* : 240)[26] et pour calculer le profit à tirer d'un séjour à la Trappe, Durtal « se remâcha le pour et le contre, finit par se dire : classons nos réflexions et ouvrons un compte ; établissons, pour nous y reconnaître, un Doit et Avoir » (*ibid.* : 233).[27]

Cette négociation devient plus problématique quand il s'agit précisément de négocier l'Eucharistie. Là aussi, une négociation intéressée marque le commerce spirituel de Durtal comme illégitime.

Le premier accès au sacrement de l'eucharistie est accompagné, pour Durtal, d'une négociation intense qui vise à tirer un profit maximal de cette expérience : d'en « retirer des biens ».[28] Pour cela, il focalise non pas le sacrement lui-même, mais les circonstances extérieures de l'évènement : dans le choix de l'officiant (un moine pour le côté sublime, un évêque pour le côté glorieux…) et l'esthétique de la *performance* eucharistique il espère pouvoir compenser ces propres lacunes spirituelles. Ainsi, quand par malchance la 'mauvaise personne' doit le communier, il se plaint du « mécompte » (*ibid.* : 356sq.), insuffisant du côté de l'« avoir » : « Et il se plaignit à Dieu, lui dit que tout le bonheur qu'il pouvait avoir, d'être décanté, d'être enfin clair, était maintenant gâté par ce mécompte » (*ibid.* : 356).

Focalisé ainsi sur une logique concrète de l'échange économique et sur les circonstances tangibles et extérieures du mystère eucharistique, Durtal ne réussit pas à se défaire du côté matériel de celui-ci. C'est donc symptomatique que la communion de la chair du Christ soit accompagnée par un profond malaise, un malaise qui concrétise sur le plan théologique la problématique de la persistance

---

26 Pour une logique similaire, mais plus critique, de la gestion de soi en tant que 'comptable' chez Jean-Paul Sartre, *cf.* Béreiziat-Lang 2021.

27 Affirmées ici, ces mêmes formules viennent se répéter dans un autre passage où Durtal rend compte de l'erreur de cette logique économique : « Il n'y a pas à tenter de se faire le comptable de son âme, d'établir des doit et avoir, à tâcher de balancer ses comptes » (ER : 240).

28 Quant à ses expériences liturgiques dans le passé, Durtal se plaint qu'« il n'avait retiré aucun bien de cette communion » (*ibid.* : 409).

du somatique et du matériel dans l'effort spirituel. Dans ses doutes sur la foi, Durtal se sent repoussé par l'idée d'une transsubstantiation matérielle :

> [A]h çà, est-ce qu'il croyait que, parce qu'un prêtre avait proféré cinq mots latins sur un pain azyme, ce pain s'était transsubstantié en la chair du Christ ? qu'un enfant accueille de pareilles sornettes, passe encore ! mais avoir franchi la quarantaine et écouter d'aussi formidables bourdes, c'était excessif, presque inquiétant ! (*ibid.* : 409)

Ce qui, dans ce paragraphe, était surtout une inquiétude intellectuelle,[29] se transforme par la suite en une véritable expérience somatique et sensorielle dérangeante. Lors de la communion, il éprouve un véritable dégout eucharistique qui se traduit par des réactions corporelles[30] et concrétise sur le plan du sacrement le malaise général face à une matérialité trop grossière :

> Ce fut une véritable syncope d'âme ; […] quand elle revint à elle, il s'étonna de n'avoir pas ressenti un transport inconnu de joie ; puis il s'attarda sur un souvenir gênant, sur tout le côté trop humain de la déglutition d'un Dieu ; il avait eu l'hostie, collée au palais, et il avait dû la chercher et la rouler, ainsi qu'une crêpe, avec la langue, pour l'avaler. Ah ! c'était encore trop matériel ! Il n'eût fallu qu'un fluide, qu'un feu, qu'un parfum, qu'un souffle ! (*ibid.* : 372sq.)

Le « transport » du corporel au spirituel n'a pas réussi. La matière lui colle dans la bouche comme un obstacle physiquement dérangeant. Ainsi, la communion se réduit à une consommation purement somatique, pénible, dont l'objectif première semble être enfin d'« avaler » et engager le processus digestif.[31] Cette description de la chair du Christ devenue une crêpe répugnante ne se trouve même pas être si éloignée de l'« écriture du sacrilège » (Millet-Gérard 2017 : 253) qui, dans les messes sataniques de *Là-bas*, transforme l'hostie en « divine ordure » (LB : 378)[32].

---

[29] *Cf.* également les dialogues avec l'abbé Gévresin sur la compréhension du dogme dans *La Cathédrale* : « Au fait, c'est juste ; puisque les paroles de la consécration ont été prononcées, le pain n'est plus. Cette disposition quand même bizarre, de sous-entendre, dans ce sujet matériel, dans cette scène de meunerie, le froment, en grain, en farine, en hostie ; ce dessein arrêté de supprimer les espèces, les apparences, pour y substituer une réalité que ne peuvent appréhender les sens, ont dû être adoptés […] pour affirmer la certitude du mystère, pour le rendre visible aux foules » (CA : 314).

[30] Cet aspect d'un gène corporel lors de la communion apparaît également dans *La Cathédrale* : « Péniblement, il se releva et regagna, en trébuchant, sa place. Ah certes il n'avait jamais pu, même à Chartres, s'évader de cette torpeur qui l'accablait, au moment de communier. À Paris […] il subsistait une contrainte, une gêne d'attendre et d'aborder le Christ et aussi une langueur que rien ne pouvait secouer » (*ibid.* : 132).

[31] Les réflexions autour des « osmazômes » dans *À rebours* décrit déjà cette volonté de diluer la matière, *cf.* Smeets 2008 et Sicotte 2001. Pour un commentaire de la « communion de Durtal » à travers plusieurs textes, *cf.* Smeets 2003 : 192-197.

[32] L'excès de matérialité de la communion eucharistique correspond, dans les sacrilèges de *Là-bas*, à un excès de corporalité sexuelle et à un désir de la transgression et du meurtre, *cf.* LB : 378.

C'est également dans le roman *Là-bas*, avec ce plagiat diabolique de l'eucharistie, que la « déglutition d'un Dieu » (ER : 372) trouve littéralement sa féroce contrepartie dans la dissection et dévoration du propre corps humain : nous trouvons lors des messes noires des parchemins liturgiques fabriqués « avec la peau tannée d'un enfant mort » (LB : 346) ou bien une communion au sang d'enfants égorgés.[33] L'eucharistie entre ainsi en rapport avec la dévoration cannibale de chair humaine, un topique qui servait depuis les débuts du catholicisme comme point d'attaque pour les critiques (surtout lors des controverses protestantes qui coïncident, au XVIe siècle, avec les 'découvertes' de cultures anthropophages dans le 'nouveau monde' ; *cf.* Lestringant 1996).[34]

4. Du dégout eucharistique au cannibalisme textuel

En réduisant l'eucharistie à son aspect matériel, la dévoration du Christ en vient à être le lieu concentré d'une négociation générale des appétits et désirs du protagoniste.[35] L'aspect vorace qu'une intense manducation de la chair présente, en effet, un rapprochement « very unorthodox » (Rossmann 1974 : 66) de la communion, mais précisément cette vision somatique est abordée et discutée, chez Huysmans, à travers des sources historiques. Ainsi, Durtal feuillète, fasciné et irrité devant le 'réalisme' matérialiste des descriptions, un manuscrit du XVIe siècle[36] qui présente des réflexions sur l'Eucharistie :

> « Cette viande ne s'assimile pas à chacun ; il y en a qui ne la mâchent point mais qui l'engloutissent à la hâte. On y doit mordre au plus profond que l'on peut, des dents de l'entendement, pour que la suavité de sa saveur en soit exprimée au dehors et qu'en sorte la saveur. […] » Seigneur, murmura Durtal, en fermant le livre, Seigneur, si l'on se permettait maintenant d'user de comparaisons aussi matérielles, d'expressions aussi réalistes, pour parler de votre suradorable Corps […]. (CA : 327)

33 *Cf. ibid.*: 86 : « ils goûtaient […] des deux excréments et qu'ils mêlaient de la semence humaine à leurs hosties. […] Oh ! comme ils communiaient sous les deux Espèces, ils […] égorgeaient des enfants, mélangeaient leur sang à de la cendre et cette pâte, délayée dans un breuvage, constituait le Vin Eucharistique ». Pour une « poétique de la morbidité » *cf.* Saïd 2022.

34 Pour les approximations conceptuelles de l'eucharistie au cannibalisme dans l'expansion atlantique de la première modernité, *cf.* Lestringant 1996 ; Herrmann 2019 ; l'étude fondamentale de Kilgour 1990, ainsi que Al-Taie / Famula 2021 et Béreiziat-Lang 2023b.

35 Selon Rossmann, « Durtal's aggressive and sadistic impulses – his monstrous appetite – become centered in the Host » et sublimés dans ce « supreme act of cosmic cannibalism » qu'est l'eucharistie (Rossmann 1974: 66). Pour des rapports conceptuels entre cannibalisme et psychanalyse *cf.* Vaucher *et al*. 2012.

36 Une interprétation de ce texte de Gaston Phoebus se trouve chez Rossmann 1974 : 65sq.

Il est évident que, selon le contexte épistémique médiéval, la dévoration métaphorise ici un processus de compréhension accru et accompagné par le mouvement corporel : « La trituration des dents, ce sont les profondes et aiguës méditations sur le Sacrement lui-même » (*ibid.*).

Certes, la 'manducation' s'est vu rapprocher conceptuellement du processus de lecture.[37] Si, selon Certeau, dans la modernité l'aspect de la « manducation musculaire » se serait précisément perdu avec la lecture silencieuse (*cf.* Certeau 1990 [1980] : 253), c'est bien au sens figuré que l'« opération liseuse » aurait gardé son aspect vorace et dévorateur. Certeau rapproche ainsi la lecture à un processus de « braconnage » qui excède la consommation passive (*cf. ibid.* : 244) et devient, lui-même, une activité délibérée de prédation : En tant que 'chasse illégitime', la lecture transgresse les contraintes sociales et ouvre un espace d'auto-affirmation au sujet lecteur. Pour Durtal, le regard voyeuriste, perçant et 'lisant' les corps en souffrance, ouvre également un espace pour la satisfaction personnelle (égoïste) de réaliser sa propre herméneutique des choses et des corps[38] et pratique une chasse illégitime à l'homme (ou bien, à la nonne).

Le monastère de la Trappe d'*En Route* pourrait ainsi – pour reprendre une formule ludique de Jérôme Solal (*cf.* 2015 : 57)[39] – être considéré comme une « trappe » dans laquelle Durtal attrape ses proies humaines pour une « trituration » (CA : 327) textuelle et une esthétisation dévorante. Ce 'cannibalisme', qui se concrétise dans la manducation dévorante de la chair du Christ, affirme par la sensation du dégout et de la gêne son malaise devant une logique intrinsèque qui, par une dangereuse analogie, renvoie à des processus de textualisation illégaux – de la « déglutition d'un Dieu » (ER : 372 ; *voir supra*) à la dévoration textuelle de corps en souffrance et en extase mystique. Le « braconnage » (Certeau 1990 [1980] : 244) à l'appétit sauvage et cannibale envers les corps 'autres' de la sainteté dénote le caractère intéressé de la 'dévoration' effrénée de corps souffrants, effacés en faveur de la production textuelle.

37 Pour le concept similaire de la « rumination » comme processus réflexif et autoréflexif du sujet lecteur, *cf.* Certeau 1982.

38 Voir la Cathédrale comme « texte en pierre », *cf.* Solal 2015 : 60, et Millet-Gérard 2017 : 307sq. Par analogie, l'herméneutique corporelle de Durtal pourrait concerner un 'texte en chair'.

39 Solal, qui considère la 'trappe' plutôt dans le rapport à l'« animalité pulsionnelle » de Durtal, destinée à se piéger et réduire à néant (*cf.* Solal 2015 : 58), n'établit aucune connexion de la 'trappe' au « braconnage » selon Certeau (1990 [1980] : 244).

Durtal consomme et dévore donc la sainteté comme le produit d'un commerce égoïste. Le corps souffrant est le capital tangible et négociable du commerce avec le divin et la matière première d'un commerce textuel intéressé : « C'est un sujet magnifique que l'existence de cette victime des péchés de son temps » (ER : 109), dit Durtal sur la textualisation hagiographique de Lydwine de Schiedam.[40] Ainsi, le dévoreur de matière première somatique, l'hagiographe, assimile la matière corporelle comme objet d'un désir textuel.[41] Dans ce désir, il s'avère être, lui aussi, la 'victime des péchés de son temps', car la textualisation qui entasse les matériaux et collectionne des pièces rares d'une sainteté comme des objets précieux passe toujours et encore (comme dans *À Rebours*) par la capitalisation matérialiste et intéressée (*cf.* Sicotte 2001). La persistance du somatique et du matériel que Huysmans prétendait pourtant laisser derrière lui en cherchant à 'spiritualiser' ses textes, s'inscrit toujours dans la même logique de consommation (bourgeoise et capitaliste en fin de compte)[42], et la seule transformation réussie de ce commerce avec le Divin reste la 'transsubstantiation' du corps en matière textuelle.

Bibliographie

[s. a.] (1895) : « En Route, par J.-K. Huysmans ». Dans : *Revue de Paris*, 15 mars 1895, [en ligne] www.huysmans.org/reviews/routerev/routerev12.htm, consulté le 2 février 2023.

AL-TAIE, YVONNE / FAMULA, MARTA (éds.) (2021) : *Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie*. Leiden / Boston : Brill.

BATAILLE, GEORGES (1967) : « La part maudite ». Dans : *id.* : *Œuvres complètes.* Paris : Gallimard, vol. VIII, 17-179.

BÉREIZIAT-LANG, STEPHANIE (2018) : « Schrift als Stigma. Die Grenzen des Körperlichen bei Zola ». Dans : Seauve, Lena / Senarclens, Vanessa de (éds.) : *Grenzen des Zumutbaren – Aux frontières du tolérable*. Frankfurt/Main : Peter Lang, 129-145.

— (2020) : « Compensaciones entre cuerpo y escritura en Teresa de Cartagena ». Dans : *id.* / Folger, Robert / Palacios Larrosa, Miriam (éds.) : *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*. Leiden : Brill, 101-127.

— (2021) : « 'Der unsichtbare Saldo spricht immer gegen uns…'. Dépense und Kompensationen materialen Exzesses bei Sartre und Pessoa ». Dans : Hahn, Kurt / Liebermann, Marita (éds.) : *Finanznarrative als Krisennarrative. Literarische / Filmische Modellierungen 'kapitaler' Erschütterungen*. Frankfurt/Main : Peter Lang, 229-252.

40 Cet entrain de compiler la vie de la sainte néerlandaise (1380-1433), imaginé par Durtal, sera réalisé par Huysmans en 1911. Pour la textualisation de la souffrance corporelle dans cet ouvrage, *cf.* Ziegler 2010.

41 Pour la textualisation du corps souffrant et le genre hagiographique chez Huysmans, *cf.* Smeets 2003 : 150-163.

42 Pour l'appetit sauvage comme reflet de la logique économique de son temps, *cf.* Rossmann 1974 :67 : « Huysmans lays bare […] the savage aggressiveness of any society of consumption » ; *cf.* aussi Sicotte 2001 et Ziegler 2010.

— (2023a) : « 'Tout un monde nouveau à enfanter'. Utopie créatrice et maternité monstrueuse chez Zola ». Dans : *HeLix* 17 (sous presse).

— (éd.) (2023b) : *Kannibalismus und Eucharistie. Frühneuzeitliche Figurationen des Einverleibens in den romanischen Literaturen*. Berlin / Boston : De Gruyter (sous presse).

[BÉREIZIAT-]LANG, STEPHANIE (2015) : *Translationen der 'décadence' – (Anti)Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen. Spanien – Katalonien – Portugal, 1895–1914*. Heidelberg : Winter.

BERG, CHRISTIAN (2005) : « Théodicées victimales au dix-neuvième siècle en France (de Joseph de Maistre à J.-K. Huysmans) ». Dans : Norman, Buford (éd.) : *Victims and Victimization in French and Francophone Literature*. Leiden : Brill, 87-100.

BORIE, JEAN (1991) : *Huysmans : Le diable, le célibataire et Dieu.* Paris : Grasset.

BUISINE, ALAIN (1989) : « Huysmans à fleur de peau ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 17, 3/4, 342-354.

CERTEAU, MICHEL DE (1975) : *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.

— (1982) : *La fable mystique I. XVIe-XVIIe siècle*. Paris : Gallimard.

— (1990 [1980]) : *L'invention du quotidien.* Paris : Gallimard, vol. 1*, Arts de faire.*

CITTI, PIERRE (1987) : *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*. Paris : Presses Universitaires de France.

DUPRÉ, LOUIS (2008) : « The Structure and Meaning of Sacrifice : From Marcel Mauss to René Girard ». Dans : *Archivio di filosofia* 76, 1/2, 253-259.

DUPONT, JACQUES (1980) : « Huysmans : Le corps dépeint ». Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France* 80, 6, *Littérature et Peinture en France (1830-1900)*, 949-960.

EMERY, ELIZABETH (2000) : « J.-K. Huysmans, Medievalist ». Dans : *Modern Language Studies* 30, 2, 119-131.

FAUQUET, ERIC (2003) : « Du sensualisme à l'expérience spirituelle, et au 'naturalisme spiritualiste' ». Dans : De Gregorio Cirillo, Valeria / Petrone, Mario (éds.) : *J.-K. Huysmans : la modernité d'un anti-moderne.* Naples : L'Orientale Editrice, 137-149.

FERRER, VÉRONIQUE / GOMEZ-GÉRAUD, MARIE-CHRISTINE / VALETTE, JEAN-RENÉ (éds.) (2019) : *Le discours mystique entre Moyen Âge et première modernité.* Paris : Honoré Champion, vol. II : *Le sujet en transformation*.

HARTMANN, ESA CHRISTINE (2003) : « Le dix-neuvième siècle à l'extrême : Désirs décadents et vicissitudes de la modernité dans 'À rebours' de J.-K. Huysmans ». Dans : *Romance Notes* 44, 2, 119-131.

HERRMANN, RACHEL B. (éd.) (2019) : *To feast on us as their prey. Cannibalism and the early modern Atlantic.* Fayetteville : University of Arkansas Press.

HUYSMANS, JORIS-KARL (1895) : *Là-bas*. Paris : Tresse & Stock Editeurs.

— (1978 [1888]) : *À Rebours*. Édité par Pierre Waldner. Paris : Flammarion.

— (1996 [1895]) : *En Route*. Édité par Dominique Millet. Paris : Gallimard.

— (2017 [1898]) : *La Cathédrale*. Édité par Dominique Millet-Gérard. Paris : Gallimard.

— (2021 [1893]) : *Là-Haut*. Édition établie et présentée par Jérôme Solal, Paris : Jérome Millon.

JEAN PAUL II (2003) : *Ecclesia de Eucharistia (Lettre encyclique),* [en ligne] www.vatican.va/content/john-paul-ii/fr/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_20030417_eccl-de-euch.html, consulté le 2 février 2023.

KILGOUR, MAGGIE (1990) : *From Communion to Cannibalism: on Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

LESTRINGANT, FRANK (1996) : *Une sainte horreur ou Le voyage en eucharistie*. Paris : PUF.

MILLET-GÉRARD, DOMINIQUE (2017) : *Le tigre et le chat gris : vingt études sur Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans*. Paris : Classiques Garnier.

OTT, CHRISTINE (2011) : *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München : Brill / Fink.

PASCUA SÁNCHEZ, MARIA JOSÉ DE LA (2018) : « Corps humilié, corps glorieux. Paradoxe d'un langage d'auto-affirmation dans la mystique féminine (XVIe et XVIIe siècles) ». Dans : Ciccia, Marie-Noëlle / Favalier, Sylvie / Pmarato-Prieur, Sylvie (éds.) : *Les paradoxes de l'enfermement dans l'Europe moderne (XVIe–XVIIIe siècles)*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 35-54.

REVERZY, ELÉONORE (2007) : *La Chair de l'Idée. Poétique de l'Allégorie dans les Rougon-Macquart.* Genève : Droz.

ROSSMANN, EDWARD (1974) : « The conflict over food in the work of J.-K. Huysmans ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 2, 1/2, 61-67.

SAÏD, MOHAMED ALI BEN (2022) : *La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq*. Thèse en ligne, Université Côte d'Azur / Université de Sousse (Tunisie), theses.hal.science/tel-03736208/document, consulté le 2 février 2023.

SÉGINGER, GISÈLE (1995) : « 'A rebours' de Huysmans: la lévitation du sens ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 23, 3/4, 479-487.

SICOTTE, GENEVIÈVE (2001) : « Le Luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin de siècle ». In: *Nineteenth-Century French Studies* 29, 1/2, 138-153.

SMEETS, MARC (2003) : *Huysmans l'inchangé. Histoire d'une conversion.* Amsterdam / New York : Rodopi.

— (2008) : « Osmazômes (Huysmans) ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 37, 1/2, 97-107.

SOLAL, JERÔME (2015) : *Huysmans avec Dieu. Aise et disgrâce*. Paris : Classiques Garnier.

THURIAN, MAX (1981) : *Le mystère de l'eucharistie. Une approche œcuménique*. Paris : Le Centurion.

VAUCHER, MYRIAM / BOURDIN, DOMINIQUE / DURRER, MARCEL / REVAZ, OLIVIER (éds.) (2012) : *Foi de cannibale ! La dévoration, entre religion et psychanalyse*. Genève : Labor et Fides.

WINTROUB, MICHAEL (2015) : « Translations : Words, Things, Going Native, and Staying True ». Dans : *The American Historical Review* 120, 4, 1185-1217.

ZIEGLER, ROBERT E. (2010) : « Bed and the Book : J.-K. Huysmans's Crucibles of Suffering ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 38, 3/4, 264-275.

ZOLA, ÉMILE (1968 [1898 / 1899]) : « Document préparatoire aux *Quatre Évangiles* (première ébauche retrouvée en 1927) ». Dans : *id.* : *Œuvres complètes*. Édité par Henri Mitterand, Paris : Cercle du Livre Précieux, 15 vol., 1966-1970, t. VIII, 506.

JULIE MÜLLER

« Capital santé » et névrosisme dans la seconde moitié du XIXe siècle : neurasthénie et thésaurisation compulsive à travers *L'Abbé Jules* (1888) d'Octave Mirbeau

Die Apologie der Arbeit in der neuen bürgerlichen Produktionsgesellschaft bewirkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass der klinische Blick den Gesundheitszustand eines jeden Einzelnen sehr genau unter die Lupe nimmt. Im gesellschaftlichen Diskurs der Zeit gilt der gesunde, ausdauernde Körper als neuer Maßstab für den Erhalt des Gemeinwohls. Gleichzeitig ist jedoch von Seiten der Medizin das Aufkommen einer Vielzahl von Nervenkrankheiten zu beobachten, die, wie etwa die Neurasthenie, zwischen 1860 und 1900 gewisse Risse im gesellschaftlichen Modell der bürgerlichen Produktionsgesellschaft aufzeigen. Octave Mirbeau greift in *L'Abbé Jules* (1888) dezidiert auf das Phänomen der neuen Nervenkrankheit der Neurasthenie zurück, um auf die Devianz von klinischem Blick auf den arbeitsfähigen Körper einerseits und dem geschwächten Körper neurotischer Patienten andererseits hinzuweisen und dadurch die Missstände einer solchen bürgerlichen Ordnung aufzudecken, die das Individuum verdinglicht.

« Capital santé » et névrosisme dans la société bourgeoise de la seconde moitié du XIXe siècle

> Le travail est à la fois une nécessité et un devoir pour l'homme. Il lui permet de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille, lui donne plaisir et santé et ennoblit son existence. L'oisiveté, au contraire, engendre la misère et est la mère de tous les vices. *Celui qui ne fait rien n'est pas loin de mal faire.*
> (Boyer 2011 [1895] : 187)

Cet extrait, tiré d´un manuel scolaire utilisé dans les classes de primaire en France dans les années 1890 démontre à quel point les notions de travail et de santé publique sont devenues, dans la seconde partie du siècle, le fer de lance d'une nouvelle ligne de conduite sociale prônée par les mentalités bourgeoises, et dans laquelle la force d'endurance individuelle et la bonne santé de chacun sont désormais devenues l'affaire de tous.

La société de production bourgeoise s'est en effet fondée sur une apologie du travail qui maintient le corps dans une activité permanente. À en croire le discours hygiéniste de l'époque, celle-ci aurait pour but d'aider l'individu à capitaliser son bien-être. Le travail permettrait à la fois de faire fructifier la santé physique tout en augmentant son confort et sa bonne santé financière. Pourtant, la multiplication de diverses maladies nerveuses, recensées tout au long de la seconde moitié

du siècle, dévoilent clairement les failles de ce système de pensée. En commençant par un bref rappel de l'état des connaissances médicales de l'époque au sujet des névroses, cette étude propose ensuite de se pencher sur le cas de *L'Abbé Jules*, qu'Octave Mirbeau soumet en 1888 à la critique. Nous verrons alors comment Mirbeau, à travers l'exemple précis de la neurasthénie, dénonce dans ce roman les déviances d'un regard clinique et d'une pratique médicale qui en arrive vers le tournant du siècle à mercantiliser la maladie en redupliquant auprès de ses malades le phénomène de thésaurisation et de réification des corps qui domine au même moment le système de l'économie capitaliste.

Déjà dès les années 1820-30, les pouvoirs publics, avec l'appui du courant hygiéniste, avaient entrepris un combat massif afin de lutter contre les maladies infectieuses responsables des grandes épidémies de ce siècle (typhus, tuberculose, choléra… ; *cf.* Nourrisson 2012). Mais, à partir du milieu du siècle, il s'agit surtout de lutter contre les nouvelles maladies nerveuses (appelées également névroses ou névropathies) que les cliniciens détectent de manière croissante dans la population et qui semblent ainsi déferler en l'espace de quelques décennies sur toute la société française. Aux nombreuses pathologies nerveuses déjà connues dans les services cliniques (telles que l'hystérie, l'alcoolisme ou la paralysie générale) vient ainsi s'ajouter, dans les années 1880, le mal neurasthénique.

Selon les spécialistes, le déclenchement des névroses est initialement dû à un dérèglement, à une surexcitation de la fibre nerveuse, qui, dans l'état de bonne santé, sert normalement à maintenir le tonus et l'activité de l'organisme.[1] Certains facteurs environnementaux sont tenus pour responsables : en particulier des conditions de travail ou de vie contraires aux recommandations hygiéniques. Cadences de travail exténuantes, insalubrité, mauvaises mœurs : l'intempérance, la consommation de toxiques, des rapports sexuels trop fréquents ou la paresse sont par exemple incriminés. À ces facteurs extérieurs liés à un mauvais style de vie s'ajoute en plus, conformément aux postulats des théories de l'hérédité et de la dégénérescence qui dominent le discours médical du moment, le plus souvent une prédisposition familiale qui transmet la faiblesse nerveuse d'une génération à l'autre et qui

[1] Concernant les névroses, *cf.* Quétel 2012 : 404-415. Concernant les diverses représentations de l'irritabilité nerveuse, nous renvoyons à Dachez 2012 : 473-477, et à Vigarello 1999 : 143-164.

l'aggrave ainsi, en favorisant l'apparition de névroses toujours plus variées au sein de la lignée (*cf.* Quétel 2012 : 401sq.).

Pourtant le constat des médecins hygiénistes qui scrutent l'état de santé des populations ouvrières dans les grands centres industriels et les grandes villes reste sans appel : tout autant que les conditions de vie environnementales, c'est aussi et surtout l'inconduite, le manque de droiture morale des individus qui doivent être mis en cause et qui jouent un rôle crucial dans le déclenchement effectif de la maladie. Au tournant du siècle, les docteurs Triboulet et Mathieu le soulignent encore très clairement à propos du problème de l'alcoolisme :

> De nombreux sociologues ont voulu établir une corrélation étroite entre la misère et l'alcoolisme [...]. Or d'autres auteurs bien informés [...] s'élèvent contre cette hypothèse. Que le manque de travail, les charges de famille exagérées poussent l'ouvrier des villes au cabaret, cela se peut ; cela existe. Mais ce que l'on voit surtout actuellement, c'est l'ouvrier intempérant, et par conséquent irrégulier dans son travail, tomber dans la misère, qui, à son tour, le confinera au cabaret. Ce que l'on voit encore un peu partout, c'est le progrès de l'alcoolisation coïncider avec l'amélioration des salaires. [...] Que le travailleur soit rétribué d'une manière plus équitable, c'est là notre vœu le plus ardent ; mais nous pensons que l'influence d'une telle réforme sur l'hygiène alimentaire des classes laborieuses sera toujours discutable si l'on néglige d'améliorer parallèlement leur moralité. (Triboulet / Mathieu 1900 : 239sq.)

Ce schéma de pensée médical très fortement moralisateur, qui incrimine le malade névrosé et diabolise sa maladie, est certes influencé par les enseignements du catéchisme catholique sur lesquels s'est fondée en grande partie la morale bourgeoise. Mais il puise surtout ses justifications dans les deux grands courants de pensée qui ont accompagné la naissance de la médecine clinique au XIXe siècle.

D'une part, le vitalisme a tout d'abord imposé dans le domaine de la physiologie humaine la notion d'endurance des corps et celle de la résistance du vivant face aux dysfonctionnements que peut opérer la maladie (*cf.* Faure 2005 : 41-43 ; Foucault 2009 [1963] : 196-203 ; Canguilhem 2013 [1966] : 155sq. et Vigarello 1999 : 143-164). La médecine moderne ne peut en effet envisager son action qu'en partant de l'idée de son efficacité curative, c'est-à-dire en se représentant la maladie comme un état, en principe, passager, et auquel, de prime abord, il est donc possible de remédier. Selon cette vision, l'état de santé et la capacité du vivant à se régénérer restent par conséquent a priori perçus comme une ressource toujours possible à l'intérieur de l'organisme malade, qui, du coup, au sein du trouble spécifique, visible, qui l'affaiblit, devrait finalement pouvoir arriver à se ressaisir.

D'autre part, l'élan positiviste qui façonne le siècle conditionne en parallèle un nouveau rapport du corps au temps. La représentation horizontale d'un progrès nécessairement continu, que sous-entend l'idée positiviste, favorise en effet une logique à la fois d'accumulation successive et d'accélération, à laquelle chaque organisme doit s'associer et se soumettre implicitement dans la linéarité du temps historique. Dans ce schéma de pensée, l'organisme humain se saisit naturellement comme une force toujours poussée à fournir, à produire, et qui, prise dans ce perpétuel mouvement, participe donc à une course au progrès allant toujours de l'avant. Dès lors, les pouvoirs publics fustigent la paresse et démonisent les flâneurs, les paresseux, qui se laissent aller à l'oisiveté et qui nuisent de cette manière au développement de la productivité (*cf.* Rauch 2013 : 164-174). La faiblesse nerveuse chronique, diagnostiquée par la médecine comme un trouble qui a pu s'installer de manière pérenne dans un organisme normalement résistant (pouvant prendre alors des formes très diverses comme l'hystérie, la neurasthénie, l'alcoolisme …) représente logiquement une déviation par rapport à ces schémas de pensée, et, de ce fait, une forme d'anormalité pathologique qui se trouve très rapidement diabolisée par les autorités médicales et politiques de l'époque.

Dans le même temps, certaines voix critiques s'élèvent pourtant pour dénoncer le fait que ce phénomène d'affaiblissement nerveux, qui semble peu à peu gangréner toutes les forces vives de la nation, est précisément causé par l'apologie du travail, de l'endurance et du rendement que paradoxalement la morale bourgeoise avance constamment en tant que solution, comme fortifiant capable de lutter efficacement contre le relâchement physique et moral qui menace la population. Le philosophe marxiste Paul Lafargue publie par exemple dans le courant de l'année 1880 un manifeste social dans lequel il revendique pour tous « Le droit à la paresse », un droit qui théoriquement n'existe pas encore pour les classes laborieuses (*cf.* Lafargue 2013 [1881]). Dans son manifeste, Lafargue fustige ainsi « l'exploitation capitaliste » qui réifie les corps des travailleurs et leur impose des cadences excessives (*cf. ibid.* : 38). Son style indique déjà la pression à laquelle sont soumis les travailleurs dans une économie capitaliste qui pervertit selon Lafargue l´équilibre de tout le corps social :

> Travaillez, travaillez, prolétaires, pour agrandir la fortune sociale et vos misères individuelles, travaillez, travaillez, pour que, devenant plus pauvres, vous ayez plus de raisons de travailler et d'être misérables. Telle est la loi inexorable de la production capitaliste.

> Parce que, prêtant l'oreille aux fallacieuses paroles des économistes, les prolétaires se sont livrés corps et âme au vice du travail, ils précipitent la société tout entière dans ces crises industrielles de surproduction qui convulsent l'organisme social. (*ibid.* : 28)

Cette critique fait en effet entrevoir l'autre face du problème : la société de production, du capital et du rendement, qui est née avec l'ère moderne, a favorisé dans le même temps l'apparition d'une logique de consommation elle aussi soumise à la même accélération, mais qui a d´abord été réservée à ceux qui en avaient l'argent. Dans la seconde moitié du siècle, l'accès au monde de la nuit et du divertissement comme le prix des alcools forts se démocratisent cependant en un temps record : théâtres, cafés-concerts, débits de boissons se démultiplient dans l'espace urbain et sont désormais rendus accessibles aux classes populaires (*cf.* Nourrisson 1990 : 94-108). La nouvelle société de production pousse ainsi tous les individus vers des désirs toujours plus nombreux et variés et qui restent d'autant plus difficiles à satisfaire que le temps libre et l'argent sont des denrées limitées. Cette double logique d'emballement (due à l'augmentation de l'offre d'un côté et au manque – de temps ou d'argent – de l'autre) ne peut au final qu'accentuer un sentiment de manque et une perte des repères qui favorisent le développement d'états névropathiques latents ou affirmés dans toutes les couches, laborieuses ou oisives, de la population. C'est en tout cas le constat que font les médecins cliniciens face à l'arrivée d'une nouvelle névropathie : la neurasthénie. À partir des années 1880, cette nouvelle pathologie prend peu à peu une place centrale dans le tableau des névroses. Vers la fin du siècle, la neurasthénie semble même former comme un point de jonction à travers une multitude d'états nerveux qui demeuraient jusqu'ici disparates, au point de s'imposer avant 1900 comme « le nouveau mal du siècle ».

Penchons-nous maintenant sur cette pathologie, et plus précisément l'observation qu'en propose Mirbeau dans *L'Abbé Jules*.

L'exemple de la neurasthénie : le cas de *L'Abbé Jules*

C'est vers la fin des années 1860 que la neurasthénie est détectée pour la première fois aux Etats-Unis. Suite aux publications du docteur Beard à New York, cette nouvelle pathologie nerveuse est décrite comme un état aggravé d'épuisement nerveux qui entrave les relations sociales de l'individu malade (*cf.* Beard 1830). La neurasthénie entraine d'une part un repli du patient sur lui-même dans une forme d'incommunicabilité avec le monde extérieur qui peut aller jusqu'à l'aboulie.

Mais, selon les experts, le malade neurasthénique connaît aussi, à côté de ces moments de torpeur, des phases « d'excitation » intense, une extrême irritabilité, une hypersensibilité qui se traduit chez lui à travers des comportements instables et par exemple, le plus souvent, par de longues phases d'insomnie. Les traductions des travaux de Beard et de Weir Michell en Europe dans les années 1880, puis la reprise de la neurasthénie dans le *Traité des névroses* d'Axenfeld et Huchard, en 1883 et enfin les recherches de Bouveret, Levillain et Mathieu vers la fin du siècle, donnent à cette nouvelle névrose, en France, une très grande popularité (*cf.* Axenfeld / Huchard 1883 ; Levillain 1891 ; Bouveret 1891 ; Mathieu 1892 ; Weir 1883). Si bien qu'à la fin du siècle, le docteur Paul-Émile Levy peut affirmer sans réserve à propos de cette maladie :

> La faiblesse du vouloir, telle est la grande maladie de notre époque. La constatation est banale. Tous les esprits un peu réfléchis s'accordent pour déplorer cette défaillance générale des volontés. Il n'est presque personne qui ne se dise à quelque degré neurasthénique. (Lévy 1899 : 121)

Le docteur Paul Sollier, un des fondateurs de la psychothérapie moderne en France en livre dans l'ouvrage qu'il consacre en 1892 aux troubles de la mémoire le tableau suivant :

> Les neurasthéniques ont sans cesse l'esprit en mouvement, et les idées s'associent continuellement avec une grande rapidité. Souvent même ils ne se contentent pas de penser, ils expriment leurs pensées et ont un verbiage fatigant. Tous ceux qui ont soigné des neurasthéniques savent avec quelle prolixité ils remontent leurs sensations et les explications qu'ils s'en sont faites. […] Mais on remarque souvent un trouble du langage que Beard a signalé, une véritable dyslalie neurasthénique qui n'est en réalité qu'une amnésie verbale. (Sollier 1892 : 250)

Les études médicales sur la neurasthénie confirment toutes le rôle essentiel joué par le phénomène de surproduction et le mode de vie moderne comme éléments déclencheurs de cette nouvelle névrose : les cadences de travail effrénées, l'absence de temps de repos, la démocratisation d'un marché du plaisir (à travers l'essor du commerce de l'alcool ou bien du plaisir vénal tout au long du siècle) ne font en effet qu'aggraver un épuisement physique et une faiblesse nerveuse désormais généralisés. La neurasthénie est causée selon l'avis des spécialistes de l'époque par des excès de toutes sortes : excès de travail (physique ou intellectuel), excès de table, excès sexuel (prostitution ou onanisme) ou consommation d'excitants (drogues et alcools). En raison de cette étiologie environnementale, Beard avait initialement conçu la neurasthénie comme une maladie réservée aux hommes

actifs de la classe aisée. Mais les travaux outre-Atlantique de Weir Mitchell suivis des recherches du docteur Charcot, qui s'intéresse lui aussi à la neurasthénie en raison de son rapport étroit avec l'hystérie, contredisent cette thèse.[2] S'impose alors après 1880 l'image d'un mal neurasthénique totalement omniprésent dans la population française, qui affecte tous les sexes et toutes les couches sociales, et qui, en outre, entretient visiblement un lien très étroit avec d'autres troubles névrotiques, notamment avec l'hystérie. Dès les années 1880, Charcot va même jusqu'à diagnostiquer une forme mixte de la maladie, qu'il désigne alors sous le nom d'hystéro-neurasthénie :

> La névrose neurasthénique n'appartient pas, tant s'en faut, exclusivement à l'homme des classes privilégiées, amolli par la culture, épuisé par l'abus des plaisirs, par des préoccupations d'affaires et l'excès des travaux intellectuels. […] On pourrait faire les mêmes réflexions à propos de l'hystérie qui s'associe très fréquemment à la neurasthénie surtout chez l'homme, de façon à constituer une forme mixte, l'hystéro-neurasthénie, dont il a été souvent question dans ces derniers temps à propos des accidents de chemin de fer. Ici encore les deux maladies vivent sur le même terrain, côte à côte, entremêlant les symptômes qui leur sont propres. (Charcot 1891 : 18sq.)[3]

Hystérie et neurasthénie ne sont donc pas envisagées par Charcot comme des psychopathologies spécifiques, hermétiquement scindées. Dans le champ de la médecine clinique, hystérie et neurasthénie se côtoient intimement pour désigner finalement vers la fin du siècle deux formes convergentes d'un même mal psychique, d'un spleen causé par un surmenage mental et physique généralisé. En d'autres termes, à travers la neurasthénie, la médecine reconnaît peu à peu une portée universelle à l'état dépressif provoqué par le nouveau mode de vie moderne, son apologie du travail et de l'endurance qui épuise les organismes. Cette acception nouvelle de l'état dépressif aboutit pour la première fois à une représentation d'une maladie psychique dans laquelle les frontières entre les classes sociales et entre les sexes se retrouvent complètement abolies. Pour beaucoup de contemporains, plus que toute autre névrose, la neurasthénie invite donc à s´interroger de manière flagrante sur la perte de repères qui a eu lieu dans la sphère sociale suite à l'avènement de l'ère capitaliste. Le docteur Bouveret en témoigne dans son étude sur la neurasthénie quand il met directement en cause l'esprit de concurrence qui est né de ce

[2] Concernant la neurasthénie féminine, *cf.* par exemple Bouveret 1891 : 10.
[3] La neurasthénie masculine est analysée par Charcot dans ses cours du Mardi qui ont eu lieu de l'automne 1887 à 1888 à la Salpêtrière (*cf.* Charcot 1892 : 52-57).

système, et qui pousse les individus vers une exacerbation incontrôlée de leurs appétits et un besoin impérieux de gravir l'échelle sociale :

> La neurasthénie est une maladie commune, du moins si l'on tient compte des formes légères, et elle tend à le devenir de plus en plus. On l'a nommée, assez justement, la maladie du siècle. Autrefois, les classes étaient séparées par des barrières plus infranchissables. Chaque individu, par nécessité plus satisfait de son sort, n'aspirait guère à sortir du milieu dans lequel le hasard l'avait fait naître. Aujourd'hui, les barrières se sont abaissées. Pour tout homme doué de quelque intelligence, le but de la vie est de s'élever plus haut que ses ancêtres. Le cerveau travaille davantage, et souvent le labeur imposé est au-dessus de ses forces. De là les préoccupations intenses, les désillusions, les revers de fortune, sources communes des passions dépressives. (Bouveret 1891 : 16)

Dans le roman *L'Abbé Jules*, qui paraît en 1888, Octave Mirbeau propose une analyse très fine de ce nouveau mal du siècle, que Proust, à son tour, interrogera par la suite à travers différents personnages de *La Recherche*.[4] Pour sa part, dans *L'Abbé Jules*, Mirbeau soumet la neurasthénie, sans jamais la nommer, à l'observation attentive de son public et utilise pour ce faire le masque traditionnel de l'hystérie, qui, à la fin des années 1880, est avant tout devenue une catégorie « fourre-tout » désormais incapable d'éclairer l'origine d'un malaise psychique généralisé.

Mirbeau place au centre de son récit l'évolution d'une pathologie nerveuse, celle d'un prêtre « hors-normes », d'un être révolté prénommé Jules Devrelle, qui sera perçu et analysé par un public multiple. Les crises de ce malade sont en effet tout d'abord soumises au regard scrutateur de ses proches, une troupe de bourgeois nantis, faisant office de figures d'autorité dans leur petite ville de province. Ce premier cercle d'observateurs est parrainé dès l'incipit par la figure très ambiguë d'un chirurgien obstétricien, qui est aussi le frère de l'abbé Jules. On constate en effet que cette incarnation de l'autorité clinique dans le roman approche les corps de ses patientes avec une intention malsaine puisque son activité professionnelle consiste visiblement bien moins à préserver le capital santé de ses clientes qu'à faire fructifier son propre capital financier en traitant ces corps souffrants comme des marchandises interchangeables qui permettent au praticien de s'enrichir en fonction de leur degré de morbidité :

> Les grossesses probables des clientes riches servaient aussi de thèmes à de brefs entretiens qui se résumaient de la sorte :

4 À propos des nombreux malades neurasthéniques dans *La Recherche* proustienne *cf.* Müller 2018. Peu avant Mirbeau, Joris-Karl Huysmans avait déjà proposé à travers le personnage de Des Esseintes dans *À rebours* (1884) le portrait d´un neurasthénique dominé par l'aboulie.

> — Pourvu que je ne me trompe pas ! disait mon père… pourvu qu'elle soit vraiment enceinte !
>
> — Ah ! ce sera un bel accouchement !… affirmait ma mère… quatre par mois, comme celui-là, je n'en demande pas plus… nous pourrions nous acheter un piano.
>
> Et mon père faisait claquer sa langue.
>
> — Quatre par mois !… Fichtre !… Tu es trop gourmande, aussi, mignonne !… Et puis, je suis toujours inquiet avec cette sacré femme-là… Elle a le bassin si étroit ! […]
>
> Parfois aussi, il employait une soirée à nettoyer son forceps, qu'il oubliait, très souvent, dans la capote de son cabriolet. Il en astiquait les branches rouillées, avec de la poudre jaune, en fourbissait les cuillers, en huilait le pivot. Et quand l'instrument reluisait, il prenait plaisir à le manœuvrer, faisait mine de l'introduire, en des hiatus chimériques, avec délicatesse. Le recouvrant ensuite de son enveloppe de serge verte, il disait :
>
> — C'est égal !… Je n'aime pas me servir de cela… J'ai toujours peur d'un accident !… C'est si fragile, ces sacré organes !
>
> — Sans doute ! répondait ma mère… Mais tu oublies que, dans ces cas-là, tu prends le double d'honoraires !… (Mirbeau 1949 [1888] : 12sq.)

Le regard anatomo-clinique porté par la médecine positiviste sur l'organisme se présente, sous la plume de Mirbeau, comme une vaste entreprise de déshumanisation du malade et de la maladie. Le vitalisme semble ici avoir été poussé à l'extrême et finalement se retourner maintenant en son contraire, puisque la morbidité est désormais devenue une source de profit. Le regard du clinicien Devrelle réifie les corps de ses malades et n'y voit finalement que de simples coupes d'organes, des tas de chairs qui éludent totalement la personnalité et l'histoire individuelle des individus qui se présentent à lui. Son intérêt pour le capital santé de ses patients passe dès lors très clairement derrière un principe de rentabilité financière qui enjoint au médecin de capitaliser un goût pour le morbide et la maladie plutôt que de guérir les corps souffrants. Un tel jugement médical ouvre la voie à un risque de déviance, à des comportements pervers, qui deviennent perceptibles dans cette scène à travers la manière dont ce spécialiste nettoie son forceps. Au cours de cet acte routinier, le clinicien Devrelle se laisse aller à une fantasmagorie qui dévoile des penchants voyeuristes et lubriques à peine refoulés à l'égard du sexe féminin qu'il instrumentalise pour satisfaire son appât du gain et non sans éprouver une certaine jouissance. Le premier niveau de regard porté sur l'abbé Jules sera donc celui d'une autorité clinique finalement douteuse (qui d'ailleurs ne verra dans l'abbé qu'un simple hystérique sans jamais arriver à saisir toute la profondeur de son malaise : l'abbé Jules restant jusqu'au bout pour son frère « une indéchiffrable énigme », *ibid.*).

À travers le regard d'un jeune ingénu (le fils de ce chirurgien et neveu de l'abbé Jules, qui fait office de narrateur d'un bout à l'autre du récit), Mirbeau soumet toutefois ce premier niveau d'observation à un effet de réverbération critique qui dévoile au lecteur, de manière distanciée, l'énorme entreprise de mystification menée par l'œil de la médecine clinique qui se pose sur l'organisme du malade et la maladie psychique. Du coup, le corps névrosé de l'abbé Jules, perçu tout d'abord comme vicié, apparaissant comme un « diable » à travers la lorgnette de ce discours d'autorité, resurgit à rebours dans ce regard d'enfant, de manière déconstruite, sous l'aspect d'une mosaïque d'images confuses et incongrues qui mettent à jour le montage fictionnel élaboré par la médecine autour de ce corps névrosé (*cf. ibid.* : 21, 26, 28 et 198). Le discours clinique (au même titre que la pensée hygiéniste faisant l'apologie de l'endurance et de la santé par le travail) apparaît par conséquent ici comme le produit d'une déviance, d'un délire dangereux qui mystifie de manière hystérique la faiblesse et la maladie psychique en l'affublant de traits monstrueux.

Dès le départ, Mirbeau prend soin de relever le caractère visiblement héréditaire de la maladie de Jules et qui vraisemblablement n'épargne donc aucun membre de la famille : Jules est né d'un père alcoolique et violent, et d'une mère mystique.[5] Cette double fragilité nerveuse héritée de ses parents ne laisse présager rien de bon dans un environnement moderne caractérisé par les phénomènes d'insatiabilité et d'emballement incessant. Dès la naissance, Jules est d'ailleurs visiblement marqué par certaines séquelles physiques et morales, qui, selon le savoir médical de l'époque, peuvent être interprétées comme les stigmates visibles d'un processus de dégénérescence déjà engagé dans la famille Devrelle en raison de l'hérédité alcoolique paternelle. Jeune garçon, Jules est certes doté d'une rare intelligence mais il s'affiche déjà comme moralement « perverti ». Il cède très tôt à une instabilité marquée par de violents accès de colère, un penchant pour l'ivrognerie et des envies sexuelles qui deviennent d'autant plus instables qu'elles seront réprimées par les dogmes de la morale chrétienne et de l'éducation bourgeoise :

> Jamais on n'avait vu un enfant comme était Jules ; sournois, tracassier, cruel, il ne se plaisait que dans les méchants tours. […] Au collège, où on le mit de très bonne heure, Jules battait ses camarades, les dénonçait, se révoltait contre ses professeurs. Mais il était

[5] Il dit: « je n'ai pu dompter les sales passions qui étaient en moi, passions comprimées de prêtre, passions héréditaires, nées du mysticisme de ma mère, de l'alcoolisme de mon père » (Mirbeau 1949 [1888] : 304).

> très intelligent, travailleur même et toujours le premier de la classe. C'est à cela qu'il dut de n'avoir pas été renvoyé plus de vingt fois. De retour à la maison, ses déplorables instincts, nourris par une vie plus libre et oisive, se développèrent encore. Il donna le scandale dans le pays par sa conduite libertine, fréquenta les cabarets, se rendit coupable de nombreux vols domestiques. On ne pouvait lui adresser la moindre observation qu'il ne s'emportât, menaçât de tout casser. Il avait des colères si terribles que tout le monde tremblait devant lui, et que lui-même, la crise passée, restait pendant des heures, malade, le cerveau brisé, et tout pâle, semblable à un épileptique terrassé par son mal. (*ibid.* : 51)

Jules tente de lutter contre le déterminisme biologique de ses « instincts » et se lance très tôt dans un « combat persistant de l'esprit et du corps ». Lors de son entrée au séminaire, Jules s'impose une « contraction nerveuse et morale » dans le but de « dompter sa nature révoltée » (*ibid.* : 55). Cette forme d'ascèse l'oblige à se tenir séparé d'un groupe social dominé par « la faiblesse » et « des appétits débridés » (*ibid.* : 81). À l'opposé de la dynamique régressive qui règne à l'intérieur de ce groupe, l'abbé croit pouvoir se sauver en s'astreignant à un état de surmenage contrôlé. Il se consacre entièrement à un travail intellectuel intense, s'adonne à de longues marches dans le but de calmer son corps et son esprit, mais souffre d'insomnies récurrentes. L'hyperactivité intellectuelle et physique à laquelle il se soumet pour dompter ses désirs et s'adapter aux usages sociaux fait de lui un homme pris dans un perpétuel mouvement. De ce fait, Jules reste en déséquilibre permanent. L'abbé est d'ailleurs à plusieurs reprises comparé à un acrobate ou associé à l'image d'un vagabond, qui pour Charcot s'avère être d'ailleurs aussi un état qui prédestine l´homme à la neurasthénie. Son frère s'exclame ainsi à propos de Jules juste avant son retour au pays :

> S'il revient, mon Dieu, c'est qu'il n'a jamais pu rester en place… C'est un diable !... Il quitte Paris comme il a quitté l'évêché, où il serait arrivé à tout, comme il a quitté sa cure de Randonnai, où il était si tranquille, où il y avait tant de casuel… Il lui faut du changement, du nouveau… Il ne se trouve à l'aise nulle part !... (*ibid.* : 18)

Loin d'être salvatrice, cette hyperactivité pousse le corps de l'abbé dans un phénomène d'entropie négative. Un profond sentiment d'impuissance le saisit à la fin de chacune de ses crises :

> Aussi, avec de brillantes qualités intellectuelles, il n'était rien ; avec une activité incessante, il ne cherchait rien ; avec une énergie qui allait jusqu'à la férocité, il ne voulait rien. Son éloquence, ses passions, ses facultés créatrices, ses sensibilités, ce qui remuait en lui de rêves grandioses et d'aspirations hautaines, autant de forces perdues ; tout cela se consumait dans la fièvre stérile du caprice, dans le délire de ses fantaisies de déclassé. Être à rebours de lui-même, parodiste de sa propre personnalité, il vivait en un perpétuel déséquilibrement de l'esprit et du cœur. (*ibid.* : 82)

Thésaurisation et syndromes compulsifs dans *L'Abbé Jules*

Avant l'arrivée de Jules chez son frère, le roman s'ouvre sur la peinture de cette cellule familiale bourgeoise dominée par la personnalité du clinicien Devrelle. A travers elle, Mirbeau retranscrit de manière embryonnaire les principaux éléments qui caractérisent selon lui le mode de vie bourgeois, qu'il reprendra d'ailleurs dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (Mirbeau : 2001 [1901]). Cet univers est celui d'un monde visiblement aphone où règne une incommunicabilité foncière. Ce sentiment ne tient cependant pas à la rencontre d'éléments antagonistes qui ne sauraient s'entendre à l'intérieur de cette cellule familiale. Cela est bien pire : le milieu d'où est issu l'abbé est en fait un espace totalement monocorde, un monde du double qui a perdu toute densité, entièrement fait de platitude. Dans ce microcosme, reflet de la société bourgeoise capitaliste de son époque, Mirbeau insiste sur le fait que toute marque d'individualité semble s'être perdue au profit d'un geste de réduplication du même, à l'image du mode de fonctionnement du couple Devrelle :

> Hormis les jours où mon père avait pratiqué une opération difficile, un accouchement important, et qu'il en expliquait, à table, par des termes techniques, souvent latins, les plus émouvantes phases, mes parents ne parlaient presque jamais. Non qu'ils ne se boudassent ; ils s'aimaient beaucoup au contraire, s'entendaient, en toutes choses, le mieux du monde, et l'on ne pouvait rencontrer ménage plus uni ; mais, habitués à penser la même pensée, à vivre les mêmes impressions, et n'étant point romanesques de leur nature, ils n'avaient rien à se dire. Ils n'avaient rien à me dire non plus, me trouvant ou trop grand pour m'amuser à des chansons, ou trop petit pour m'ennuyer à des questions sérieuses. (*ibid.* : 11)

Ce monde de l'uniformisation ne laisse aucune place à la réflexion, à la sensibilité, à l'épanouissement personnel. L'individu en formation – incarné ici par le fils de cette famille – se retrouve du coup intérieurement totalement seul et perdu face à lui-même, tandis que, à l'extérieur, l'individu perd dans le même temps toute réalité et devient un objet interchangeable, comme l'indiquent les nombreuses figures de double qui hantent l'univers romanesque de Mirbeau. Face à ce sentiment d'insécurité, les rapports humains semblent alors se déporter vers un besoin d'autant plus pressant d'accumuler, de compiler des biens extérieurs afin de pallier en partie, à l'intérieur de cette existence, le sentiment de vide et d'y ramener un peu de densité. Ainsi, le couple Devrelle ne s'entend effectivement et ne communique que sur un point : leur obsession commune de vouloir constituer et engranger un patrimoine. Cette idée fixe va créer tout un mystère autour de l'abbé

Jules et autour de la question de son retour au pays après avoir disparu dix ans à Paris : ce prêtre « pingre », qu'a-t-il bien pu faire de sa « fortune » ? À travers ce questionnement incessant qui rythme le roman, ce couple bourgeois réifie le corps de Jules qui se transmue de ce fait en véritable synecdoque. À travers leurs regards, l'abbé se trouve successivement réduit au contenu du simple sac de nuit qu'il portait avec lui le jour de son arrivée, puis à la forme d'une malle mystérieuse que Jules achète par la suite et sur laquelle toutes les interrogations vont se polariser. Même « les esprits forts de cabaret qui répudient hautement le surnaturel dans les manifestations de la vie » (*ibid.* : 230) verront dans cette malle une boîte de Pandore que la famille Devrelle, dans son besoin impérieux de thésaurisation, n'aura de cesse de vouloir ouvrir, à la manière d'un corps qu'on dissèque afin de percer le secret de la maladie ; mais la question liée au mystère de son legs aura ici dépassé depuis longtemps celle posée par le malade et sa maladie.

Les bourgeois de Mirbeau auto-analysent leur besoin impérieux de thésaurisation comme un accès de « gourmandise ». Ce petit péché avec lequel ils badinent est pourtant un péché capital qui en entraîne bien d'autres et qui pousse à un comportement compulsif (*cf.* Quellier 2010 : 16-27). Loin de s'arrêter à de la gourmandise, le couple Devrelle affiche en réalité un réel besoin boulimique d'amasser des biens matériels à travers les corps malades qu'ils traitent. La boulimie est un syndrome déjà bien connu des médecins de l'époque, mais que ceux-ci redécouvrent notamment en lien avec l'hystérie ou la neurasthénie.[6] Dans le discours social et en particulier dans les journaux satiriques des années 1880-90, la notion de boulimie fait partie d'une diatribe récurrente pour dénoncer les dérives de la surconsommation engendrée par le capitalisme.[7] Paul Lafargue attaque par exemple dans son pamphlet cette « voracité insatiable » du corps bourgeois qui pousse les prolétaires à produire « comme des maniaques » (Lafargue 2013 [1881] : 45). Il affirme :

> Au début de la production capitaliste, il y a un ou deux siècles de cela, le bourgeois était un homme rangé, de mœurs raisonnables et paisibles ; […a]ujourd'hui, […] il n'est

[6] La boulimie est notamment étudiée par les médecins du XIXe siècle en raison de son lien avec la syphilis et le diabète, mais aussi parce qu'elle est alors tenue pour un trouble nerveux de l'estomac qui se retrouve comme symptôme caractéristique de certaines formes d'hystérie ou de neurasthénie. À titre d'exemple *cf.* Levillain 1896 : 104, 258, et Glatz 1898 : 300.

[7] Une recherche de ce terme dans la banque de données du site Gallica de la BNF nous permet de trouver plus de 1700 occurrences du terme « boulimie » dans les parutions (médicales, littéraires, la presse satirique…) du XIXe siècle, pour à peine 70 publications parues sur ce terme au siècle précédent.

> bourgeois qui ne s'empiffre de chapons truffés et de Lafite navigué, pour encourager les éleveurs de La Flèche et les vignerons du Bordelais. (*ibid.* : 39sq.)

La force de travail du prolétariat, toujours poussée à produire plus, a ainsi participé selon Lafargue à nourrir un cercle vicieux, qui ne cesse d´alimenter la boulimie bourgeoise tout en épuisant proportionnellement dans le même temps le corps des ouvriers : « en se serrant le ventre, la classe ouvrière a développé outre mesure le ventre de la bourgeoisie condamnée à la surconsommation » (*ibid*. : 45).

Chez Mirbeau, la boulimie paraît effectivement fermement ancrée dans cette famille marquée par un terrain hystéro-neurasthénique. L'évocation de la Tante Athalie, la sœur du médecin Devrelle et de l'abbé Jules, démasque très clairement ce penchant familial pour un comportement boulimique, qui prend chez elle des traits concrets et inquiétants, puisque l'emballement incontrôlé de son appétit fait d'elle sa première victime :

> — Toute petite, ta pauvre tante Athalie, que nous avons perdue, hélas ! était très gourmande ; si gourmande qu'on ne pouvait laisser, à portée de sa main, aucune friandise, qu'elle ne dévorât. À l'office, elle chipait les restes des fricots ; dans les placards, elle découvrait les pots de confitures, et sauçait ses doigts dedans ; au jardin, elle mordait à même les pommes sur les espaliers, et le jardinier se désespérait, pensant que c'étaient les loirs et les autres bêtes malfaisantes qui causaient ces ravages. Il multipliait les pièges, passait les nuits à l'affût, et ta tante se moquait de lui : « Eh bien, père François, et les loirs ? — Ah ! Ne m'en parlez point, mazelle, c'est des sorciers ben sûr… Mais j'les pincerai, tout d'même. » Ce fut ta tante qu'il pinça. On la punit sévèrement, parce que ce sont de vilains péchés que la gourmandise et la désobéissance. (Mirbeau 1949 [1888] : 24)

Au sein de cette addiction, la violence de la jeune Athalie, initialement dirigée vers l'extérieur, semble aussi inconsciemment se retourner contre elle. C'est en tout cas ce que laisse entendre l'anecdote du vol de pommes dans le jardin du père François qui parodie à demi-mot le récit du péché originel. La connotation grivoise du verbe « pincer », qui désigne l'action de saisir une chose en la serrant entre ses doigts, nous invite en effet à penser que la jeune Athalie s'est fait punir à deux reprises, mais de différentes façons : la première fois étant sans doute lorsqu'elle s'est retrouvée piégée dans l'intimité avec le Frère François, avec une punition dans laquelle le péché de gourmandise a sans doute été associé au péché de chair, avec ou sans le consentement de la jeune Athalie.

Pour conclure …

En raison de sa dimension initialement bourgeoise, le mal neurasthénique que Mirbeau choisit pour incarner le trouble dont souffre la famille Devrelle dans *L'Abbé Jules*, semble précisément remettre en question les bases d'un système capitaliste et d'une pensée hygiéniste qui avaient initialement affirmé de concert que le maintien de la bonne santé pouvait être assuré par une logique de rendement, assurant l'augmentation graduelle du bien-être en proportion de l'accroissement de la force de production. Mirbeau illustre brillamment à travers le syndrome boulimique de ces bourgeois névropathes les conséquences au contraire néfastes d'un tel système qui, à force de surconsommation, étiole les corps au lieu de les renforcer. Si les nouvelles maladies nerveuses comme la neurasthénie sont certes, à l'échelle de la biographie du patient, l'expression d'un malaise individuel, elles n'en demeurent pas moins perçues dans les mentalités de l'époque comme un frein à l'expansion de la vitalité et à la productivité du corps social. Pour cela, l'œil de la clinique relègue durablement l'état de dépression du côté d'une forme d'anormalité dangereuse que Mirbeau modélise dans son roman à travers l'aperception du personnage de l'abbé Jules. Dans ce roman, une autre critique se fait jour, à travers cette famille dirigée par le praticien Devrelle : celle tout à fait paradoxale et inquiétante d'une pratique médicale, qui, dans le même temps, au lieu de se rendre compte des déficits sociaux de son époque et de poser un regard bienveillant sur ces corps souffrants, se fait elle aussi au contraire de plus en plus mercantile et se montre ainsi de plus en plus encline à entretenir une morbidité dont elle tire finalement profit.

Bibliographie

AXENFELD, ALEXANDRE / HUCHARD, HENRI (1883) : *Traité des névroses.* Paris : Baillière.

BEARD, GEORGE MILLER (1830) : *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia) Its Causes, Symptoms and Sequences*. New York : E. B. Treat.

BOUVERET, LÉON (1891) : *La neurasthénie, épuisement nerveux*. Paris : Baillière.

BOYER, LOUIS (2011 [1895]) : *Livre de morale des écoles primaires et des cours d'adultes.* Paris : Éditions des équateurs.

CANGUILHEM, GEORGES (1966) : *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF.

CHARCOT, JEAN-MARTIN (1891) : « Préface ». Dans : Levillain, Fernand : *La neurasthénie, maladie de Beard.* Paris : Maloine, 18-19.

— (1892) : *Leçons du mardi à la Salpêtrière : policlinique 1887-1888*. Paris : Bureaux du progrès médical & Babé, [en ligne] gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55646784, consulté le 19 juin 2023.

DACHEZ, ROGER (2012) : *Histoire de la médecine de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Tallandier.

FAURE, OLIVIER (2005) : « Le regard des médecins ». Dans : Corbin, Alain (éd.) : *Histoire du corps.* T. 2 *: De la Révolution à la Grande Guerre.* Paris : Seuil, 15-52.

FOUCAULT, MICHEL (2009 [1963]) : *Naissance de la clinique*. Paris : PUF.

GLATZ, PAUL (1898) : *Dyspepsies nerveuses et neurasthénie*. Paris : Alcan.

HUYSMANS, JORIS-KARL (2022 [1884]) : *À Rebours*. Paris : Gallimard, Folio.

LAFARGUE, PAUL (2013 [1881]) : *Le Droit à la paresse*. Paris : Éditions Allia.

LEVILLAIN, FERNAND (1891) : *La neurasthénie, maladie de Beard.* Paris : Maloine.

— (1896) : *Essai de neurologie clinique. Neurasthénie de Beard et états neurasthéniformes*. Paris : Maloine.

LÉVY, PAUL-ÉMILE (1899) : *L'Education rationnelle de la volonté. Son emploi thérapeutique*. Paris : Félix Alcan.

MATHIEU, ALBERT (1892) : *Neurasthénie (épuisement nerveux)*. Paris : Rueff.

MIRBEAU, OCTAVE (2001 [1901]) : *Les 21 jours d'un neurasthénique.* Paris : Buchet / Chastel, [*Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*. Paris : Charpentier].

— (1949 [1888]) : *L'Abbé Jules*. Paris : Albin Michel.

MÜLLER, JULIE (2018) : « Neurasthénie et mélancolie dans la pensée clinique du XIXe *siècle* ». Dans : Naturel, Mireille (éd.) : *Littérature et médecine. Le cas Proust*. Paris : Hermann, 177-195.

NOURRISSON, DIDIER (1990) : *Le buveur du XIXe siècle*. Paris : Albin Michel.

— (2012) : « La santé, un savoir-vivre en société. Intentions et pratiques de l'hygiénisme au XIXe siècle ». Dans : Thénard-Duvivier, Franck (éd.) : *Hygiène, santé et protection sociale de la fin du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris : ellipses, 11-23.

QUELLIER, FLORENT (2010) : *Gourmandise. Histoire d'un péché capital*. Paris : Armand Colin.

QUÉTEL, CLAUDE (2012) : *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Tallandier.

RAUCH, ANDRÉ (2013) : *Paresse. Histoire d'un péché capital*. Paris : Armand Colin.

SOLLIER, PAUL (1892) : *Les troubles de la mémoire*. Paris : Rueff.

TRIBOULET, HENRI / MATHIEU, FELIX (1900) : *L'alcool et l'alcoolisme*. Paris : Georges Carré et C. Naud éditeurs.

VIGARELLO, GEORGES (1999) : *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*. Paris : Seuil.

WEIR, MITCHELL (1883) : *Du traitement méthodique de la neurasthénie et de quelques formes d'hystérie*. Paris : Masson.

FLORENCE FIX

Corps âgés et bouches inutiles : de quelques vieillards improductifs chez Zola et Mirbeau

Im Europa des 19. Jahrhunderts entstehen die ersten Ansätze einer neuen medizinischen Disziplin, der Geriatrie. Das Altern wird zunehmend zu einer Herausforderung der Gesundheitspolitik. Wie geht man mit abhängigen Menschen um? Der alte Körper in einer liberalen industriellen Gesellschaft ist unproduktiv und nutzlos. Wenn alte Menschen nicht mehr arbeiten können, laufen sie Gefahr, ins Elend zu geraten und sozial ausgegrenzt zu werden. Dies zeigen Emile Zola und Octave Mirbeau in Romanen und Kurzgeschichten, in denen alte Menschen verhungern, misshandelt oder sogar von ihren Familien getötet werden. Die Genremalerei zeigte schöne, von Fürsorge und Liebe umgebene Großeltern. Der realistische Roman hingegen enthüllt die Misshandlungen, das Verhungern und die Einsamkeit der Alten. Der durch Alter oder Krankheit geschwächte Körper ist nicht mehr zu gebrauchen, er wird mit einem Tier verglichen, das geschlachtet werden muss. Der Satz des heiligen Paulus « Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen », der für Max Webers Theorie der kapitalistischen Ethik grundlegend ist, wird hier wörtlich genommen und dient als Ausgangspunkt, um die Ungeheuerlichkeit des kapitalistischen Produktions- und Handelssystems zu zeigen. Ekel und Abwertung in der Fiktion haben mit der Angst zu tun, selbst alt und verletzlich zu werden und auch als Schriftsteller nicht mehr arbeitsfähig und produktiv zu sein. Die vom Kapitalismus aufgewertete Leistungsfähigkeit und die von der Französischen Revolution propagierte Autonomie des Subjekts finden ihre Grenzen, wenn man nicht mehr in der Lage ist zu arbeiten und von anderen abhängig wird. Zola und Mirbeau, die zum Zeitpunkt des Verfassens der hier untersuchten Fiktionen selbst in ihren Sechzigern sind, beschreiben in den Texten auch ihre eigenen Ängste vor dem Autonomieverlust, der dem Menschen – im Gegensatz zu den Industriemaschinen – durch das Nachlassen seiner Fähigkeiten droht.

Les premières études de gériatrie, comme les travaux de Charcot sur les maladies des vieillards en 1874, ou ceux d'Alzheimer en 1907, ouvrent des réflexions juridiques et économiques sur la prise en charge de la dépendance. Si les hôpitaux et hospices ont progressivement en France depuis la fin du XVIIIe siècle obligation de recevoir les vieillards et vieillardes sans logis ni ressources, la fin de vie à l'hôpital[1] reste un horizon infâmant, largement exploré par la fiction naturaliste, par les Goncourt et par Zola notamment.

[1] Jean-Louis Cabanès relève que l'hôpital relève des « lieux institutionnels de la misère » très exploité dans les romans : « L'hôpital impose sa présence dans le décor romanesque dès la première moitié du XIXe siècle. Il n'est pas seulement le territoire de la maladie, il est aussi le lieu où s'achèvent parfois les existences des vieillards, où se condensent la folie et le crime. […] L'hôpital se trouve donc associé à la littérature des filles, des grisettes, des vieillards esseulés ; il semble s'imposer dans le roman de la misère » (Cabanès 1980 : 45).

Dans un environnement culturel encore très marqué par les valeurs religieuses, les hommes et les femmes âgés nécessitant des soins, incapables de travailler, sont supposés être à la charge de leur famille. Mais l'art d'être grand-père et de vieillir sous l'œil attendri des siens n'est pas donné à tous. Nombre de romans font des vieillards considérés comme des bouches inutiles des figurants du récit : personnages secondaires et subalternes n'apportant plus ni travail ni salaire, ils font l'objet de sévices, d'insultes, sont laissés à l'abandon ou meurent de faim sous les coups d'autres personnages dont ils servent de révélateurs. Le vieillard est le négatif du personnage actif, il en désigne les excès, les passions, les aberrations ; il montre jusqu'où le valide peut aller lorsqu'il dispose d'un corps démuni à sa merci. Ce processus de relégation opéré en silence tant est intériorisée la nécessité d'un corps actif et productif implique des descriptions bavardes et fantasmatiques de corps suppliciés. Dans un réseau de relations humaines et sociales comprises comme autant de transactions, le personnage de l'horrible vieillard sert une narration forte clivée de tensions haineuses entre les personnages qui mènent « une existence de bêtes nourries de soupe » (Zola 1920 [1898-1902] : 120) et ceux qui à la fin de cette existence font figure de parasites affamés.

De ce panorama divers, et nécessairement sélectif, nous retiendrons l'inquiétude, le malaise exprimés envers la fin de vie, autant concrètement pour ce qu'elle fait aux corps vieillissants qu'en tant que métaphore d'un système capitaliste qui les maltraite. Un corps usé n'est plus utile, il se trouve sorti du circuit des échanges sociaux, économiques et affectifs. Le corps vulnérable, aphasique ou entravé est une question de société, à une époque où la fin de vie se fait progressivement enjeu de santé publique. Il n'y a pas de place pour un corps lent dans une société libérale, toute de travail et de mouvement, pas davantage pour un corps dépendant dans une société postrévolutionnaire qui pose comme fondamentale l'autonomie du sujet agissant. C'est ce vide que les fictions interrogent et malmènent.

Dans ce qui suit, je propose d'analyser les corps de ces personnages âgés et leur représentation dans quelques romans et nouvelles d'Émile Zola, de Guy de Maupassant et d'Octave Mirbeau. Ces auteurs montrent dans leurs textes bien des scènes où des vieillards meurent de faim ou sont maltraités physiquement ou psychologiquement, voire tués par leurs familles. Le roman naturaliste révèle la détresse, la faim et la solitude des personnes âgées, comme on pourra le voir, du fait d'un

environnement qui avec une cruauté et une impassibilité parfois monstrueuse, applique le discours et les valeurs du capitalisme de production et du commerce. Le dicton de saint Paul, « Qui ne travaille pas ne mange pas », fondamental dans la théorie de l'éthique capitaliste de Max Weber, est pris au pied de la lettre dans la représentation de la vieillesse par ces auteurs et me servira de point de départ pour montrer par quels moyens littéraires ils entendent dénoncer la monstruosité du système capitaliste.

Corps vieillis, corps mangés

Le XIXe siècle libéral européen hérite de ce que Philippe Albou qualifie d'une « confusion historique » dans l'Ancien Régime entre pauvreté et vieillesse, qui assimile le vieillard à un indigent, à un paria escamoté de l'espace social par l'enfermement dans un hospice-mouroir à la sinistre réputation :

> Dès lors que le vieillard n'est pas capable de se prendre en charge ou de se reposer sur sa famille, la vieillesse devient une forme pitoyable et aggravée d'indigence et d'impotence. Dans ce cadre, le vieillard miséreux subit une perte de son âge : son identification ne repose plus sur l'âge mais sur les secours dont il est désormais dépendant, notamment dans les hôpitaux ou les autres établissements charitables, où il est mélangé avec les autres nécessiteux (enfants abandonnés, estropiés, contagieux et filles perdues…). Les besoins particuliers de l'âge ne sont jamais pris en compte par les États soucieux de porter assistance aux misérables. (Albou 1999 : 84)

Ainsi est considéré comme vieux un corps improductif, qu'il soit usé par le travail ou en perte d'autonomie en raison d'une maladie.[2] À l'origine des descriptions les plus saisissantes du roman zolien, il y a l'idée que le travail dévore l'énergie vitale. La machine industrielle est elle-même un corps excessif dont le comparant usuel est l'estomac, ingérant deux composants organiques essentiels, le charbon et le travail humain. Des fours « dévorateurs de vie » (Zola 1920 [1898-1902] : 4) dans *Travail*, au train de *La Bête humaine* (1890), ou aux mines de *Germinal* (1885), le corps au travail est, comme le charbon, un combustible qui s'épuise et aboutit sur des travailleurs mangés :

> Le plus âgé, Fauchard, un garçon de trente ans, qui en paraissait quarante, était un arracheur, ruiné déjà par le travail vorace, la face bouillie, les yeux brûlés, son grand corps cuit et comme noué par l'ardeur des fours à creusets, d'où il tirait le métal en fusion.

[2] *Cf.* la définition que donne de la vieillesse le dictionnaire *Littré* (1873-1877) : « Le dernier âge de la vie, ou période de la vie humaine, dont on fixe le commencement à la soixantième année, mais qui peut être plus ou moins retardée ou avancée, suivant la constitution individuelle, le genre de vie et une foule d'autres circonstances » (Littré 1873-1874, t. 4 : 2486).

> L'autre, Fortuné, son beau-frère, un garçon de seize ans, à qui l'on en aurait donné à peine douze, tant il était de chair pauvre, le visage maigre, les cheveux décolorés, semblait n'avoir plus grandi, hébété, mangé par sa besogne machinale de manœuvre […]. (*ibid.* : 6sq.)

Dans cette vaste métaphore du capitalisme industriel, les corps sont les combustibles d'une machine folle générée par le règne de l'argent, avec ses parasites, les commerçants, « rouages inutiles qui mangeaient de l'énergie, et dont grinçait la machine, en train de se détraquer » (*ibid.* : 21), quand les ouvriers épuisent leur vie au travail. Ainsi un mécanicien frappé d'hémiplégie est-il immédiatement sorti des vivants :

> L'homme était terrassé à cinquante ans, la barbe inculte et blanche comme celle d'un vieillard, les membres noueux mangés par le travail, désormais morts à toute besogne. Et les yeux seuls vivaient, faisaient le tour de la chambre, allaient de l'un à l'autre. (Zola 1898 [1897-1898] : 533)

Si la rhétorique zolienne fait grand usage de corps meurtris par un travail pénible, décrits à l'envi par un maillage métaphorique les assimilant à la machine qu'ils nourrissent littéralement de leur propre vie, les autres personnages des récits ne savent que faire de ces corps devenus improductifs. Chez les plus pauvres, les codes de l'iconographie religieuse et de l'injonction morale que partagent les religions monothéistes à la solidarité intergénérationnelle n'ont pas cours. Les enfants attendent avec intensité le décès de leurs proches âgés, quand ils ne le précipitent pas. Au lieu d'être au chevet du corps démuni et de l'entourer de tendres soins, les corps actifs le délaissent, parfois le tuent, comme le met spectaculairement en scène l'assassinat du père Fouan dans *La Terre* (1887). Chez Mirbeau, le vieillard consent à cette relégation : dans un conte cruel au titre explicite, *Les Bouches inutiles* (1887), un vieil homme se voit imposer un repos qui a tout d'une mise anticipée au tombeau.

> Le jour qu'il fut bien avéré que le père François ne pouvait plus travailler, sa femme, beaucoup plus jeune que lui et très vive, avec deux petits yeux brillants d'avare, lui dit :
> — Qué qu'tu veux, mon homme !… Quand tu seras là à te désoler pendant des heures !… Tout a une fin sur c'te terre… T'es vieux comme le pont de la Bernache… t'as près de quatre-vingts ans… t'as les reins noués, quasiment une vieille trogne d'orme… Faut t'faire une raison… repose-toi…
> Et ce soir-là elle ne lui donna pas à manger. (Mirbeau 1919 [1887] : 139)

Arbre coupé, souche sans bourgeons, la « vieille trogne d'orme » s'éloigne, se tait, acceptant en silence de mourir afin de ne pas être un fardeau improductif : « Il

gagna la chambre, à côté, dont la porte s'ouvrait, toute noire devant lui, comme une tombe » (*ibid.* : 142).

Si le vieillard se rebiffe, c'est du reste peine perdue : les corps jeunes triomphent aisément de son corps vulnérable. La sourde hostilité qui mine les familles, nourrit les rancœurs et mène au crime exhibe la candeur des représentations solidaires, notamment les scènes de genre picturales dans lesquelles une famille tendrement assemblée veille à la fin de vie apaisée de ses aînés. Aussi le propos est-il souvent caricatural, grinçant, ironique : les corps âgés n'inspirent pas tant la répulsion ou la défiance, que l'agacement devant leur inutilité. Leur famille attend leur mort, qui n'arrive jamais à point nommé : dans *Un réveillon* (1882) de Maupassant, les enfants du défunt mettent le corps de côté afin de réveillonner, différant les soins dus au cadavre et l'organisation des obsèques pour ne pas perdre les victuailles ni gâcher la fête. L'attente du décès est intolérable pour Félicité Rougon, elle-même âgée, soucieuse de voir disparaître les autres vieillards qui nuisent à l'image de la famille :

> Le silence de Félicité s'était assombri, car elle n'aimait pas montrer l'oncle Macquart. Encore un dont la famille serait bien débarrassée, le jour où il s'en irait ! Pour la gloire d'eux tous, il aurait dû dormir sous la terre depuis longtemps. Mais il s'entêtait, il portait ses quatre-vingt-trois ans en vieil ivrogne, saturé de boisson, que l'alcool semblait conserver. (Zola 2004 [1893] : 67)

Le corps vieux dérange, il s'obstine à ne pas mourir, parasite improductif dont l'auteur déplore la mauvaise volonté, non sans ironie par l'usage du discours indirect libre assumé par Félicité. Les corps improductifs de familles riches ne sont pas mieux lotis pour ce qui est de leur entourage affectif : « assis au fond d'une petite voiture, qu'un domestique poussait » (Zola 1920 [1898-1902] : 8), le chef d'entreprise devenu paralytique dans *Travail* en est réduit comme Madame Raquin à l'immobilité muette « dans une lente observation de la destruction suprême dont sa race était menacée » (*ibid.* : 127).[3] Dans des récits captifs d'une idéologie de la fécondité et de l'ardeur au travail comme à la sexualité, les êtres vieillissants sont encombrants, quand ils ne sont pas, à l'instar de M. de Condamin dans *La Conquête de Plassans* (1874), encore « gaillard », « beau vieillard, l'air conservé, fort de teint », « qu'on rencontre toujours à cheval, ganté, les culottes collantes » (Zola

[3] *Cf.* également sur ce même personnage : « les jambes mortes, foudroyé, muet, avec ses yeux clairs, qui regardaient depuis vingt-cinq ans les désastres dont sa race était accablée » (Zola 1920 [1898-1902] : 94).

1990 [1874] : 65).[4] Harcelé par ses collègues de bureau, le Père Savon, dans *L'Héritage* (1884) de Maupassant, est raillé par tous, jusqu'à « l'obsession et au supplice » (Maupassant 2004a [1884] : 506). La seule utilité d'un vieillard est de décéder et de laisser un héritage, réintégrant ainsi le mouvement impérieux de la circulation de l'argent. L'épouse, dans *Les Bouches inutiles*, se refuse à utiliser pour nourrir son époux grabataire le petit capital mis de côté ; elle y voit une dépense inconsidérée, étant entendu que l'argent doit être conservé pour leur fils :

> S'il fallait toucher à nos rentes, ousque j'irions, veux-tu me le dire ?… Et le fils, pour qui nous les avons gagnées, qu'est-ce qu'il dirait ?… Non, non… Travaille et t'auras du pain… Ne travaille pas et t'auras rien !… C'est juste… c'est comme ça que ça doit être !… (Mirbeau 1919 [1887] : 142)

Le rationnement de la nourriture ou des petits plaisirs de la personne âgée rappelle constamment qu'une dépense pour un corps improductif est une perte brute – et un geste brutal. Pour le vieil ouvrier dans *Travail*, il s'agit du tabac, que sa fille lui refuse :

> — Du tabac ! cria La Toupe, tu en as encore fumé pour deux sous aujourd'hui. Est-ce que tu crois que je vais t'entretenir de tabac, maintenant que nous n'allons même plus pouvoir manger de pain ?
> Elle le rationnait, c'était le seul désespoir du père Lunot, qui essaya en vain de rallumer sa pipe, où il ne restait décidément que de la cendre. (Zola 1920 [1898-1902] : 73)

Ne plus avoir que de la cendre quand on s'est mis à l'alcool et au tabac « pour ne pas tomber en cendre » (*ibid.* : 53) et supporter le labeur, n'être bientôt plus que cendre ; comme souvent chez Zola la métaphore se tisse de détails concrets et insiste : le corps improductif est déjà rendu à la poussière, dans une vanité du système, de la famille mais aussi du vieillard lui-même, qui consent à ne plus être que souffle ou regard, corps évidé jusqu'à l'hallucinant masque de souffrance de Madame Raquin dévisageant les meurtriers de son fils :

> Elle était là sans cesse, dans son fauteuil, les mains pendantes sur les genoux, la tête droite, la face muette. Elle entendait tout, et sa chair morte n'avait pas un frisson. Ses yeux s'attachaient sur les meurtriers avec une fixité aiguë. Son martyre devait être atroce. (Zola 2001b [1867] : 254)

---

[4] « Ce grand vieillard, si droit dans sa redingote pincée à la taille, avait la passion de la jeunesse ; il se moquait des ' vieux ', s'isolait avec les demoiselles de la bande, pouffait de rire dans les coins » (Zola 1990 [1874] : 269). La description de ce retour à l'enfance niaise n'est pas plus flatteuse qu'une description de vieillard inutile, d'autant qu'elle partage la notion d'inutilité, mais le personnage n'est pas en danger de mort physique, tout au plus de mort sociale, en raison du dégoût et de la réprobation dont il est l'objet. Dans le même registre, le président Grandmorin, violeur de très jeunes filles dans *La Bête humaine* (1890), montre explicitement que le vieillard riche peut être un prédateur.

La détresse impuissante de la vieille femme se meut en « désir de repaître ses regards du spectacle des souffrances suprêmes qui briseraient Thérèse et Laurent » (*ibid.* : 298) : comme dans *Le comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas où le vieillard paralytique Noirtier de Villefort vient en aide à sa petite-fille persécutée, le corps supplicié ne manque pas de ressources cognitives, et connaît même la jouissance de la vengeance :

> Et tant que duraient leurs emportements, tant qu'ils s'accusaient, la paralytique ne les quittait pas du regard. Une joie ardente luisait dans ses yeux, lorsque Laurent levait sa large main sur la tête de Thérèse. (*ibid.* : 259)

Maupassant donne pour titre *En famille* (1887) à l'un de ses textes les plus ironiques : la famille Caradan s'empresse de débarrasser la chambre de la grand-mère lorsque celle-ci est déclarée morte dans son lit par un ami de la famille qui se prétend médecin. Or la chute du récit condamne autant la bêtise du praticien que la rapacité de la famille, deux faces d'une même médiocrité : la vieille dame n'est pas morte et apparaît bien vivante à l'heure du repas de partage de ses biens, imposant « sa face ridée de sorcière » avec dans les yeux « un frisson de malice » (Maupassant 2004b [1887] : 196). Si l'avidité rageuse des plus jeunes à attendre le décès des plus âgés est un *topos* de la fiction naturaliste et notamment de sa variation en contes cruels, la malignité des vieillards en est un également. Le vieillard est un corps improductif et encombrant, sa relégation se trouvant justifiée par sa malignité supposée : au schème de l'inutilité (le vieillard mange sans produire), s'ajoute celui de l'indignité (le vieillard ne mérite pas qu'on l'aide), façon de dédouaner de toute mauvaise conscience le refus de soins.

Horribles vieillards

En effet, si le vieillard a été un homme violent et la vieillarde une rouée malfaisante, leur mise hors d'état de nuire est construite comme l'aboutissement bienvenu d'un itinéraire de corps à abattre. Dans *L'Héritage*, de Maupassant, le testament d'une vieille tante dont le décès a été très attendu par un couple révèle une clause leur imposant d'avoir un enfant pour toucher l'argent. L'épouse a recours à l'adultère avec un collègue de bureau de son mari afin d'hériter. Ces transmissions déviantes, blagues quasi-potaches chez Maupassant, donnent lieu chez Zola à des portraits de vieillards proprement méchants, vestiges inquiétants d'un passé qui ne passe pas et continue de porter atteinte à autrui :

> Dans la famille, la Grande était respectée et crainte, non pour sa vieillesse, mais pour sa fortune. Encore très droite, très haute, maigre et dure, avec de gros os, elle avait la tête décharnée d'un oiseau de proie, sur un long coup flétri, couleur de sang. Le nez de la famille, chez elle, se recourbait en bec terrible ; des yeux ronds et fixes, plus un cheveu, sous le foulard jaune qu'elle portait, et au contraire toutes ses dents, des mâchoires à vivre de cailloux. Elle marchait le bâton levé, ne sortait jamais sans sa canne d'épine, dont elle se servait uniquement pour taper sur les bêtes et le monde. (Zola 1980 [1887] : 393)

Ironique chez Maupassant, le portrait est effrayant chez Zola : le corps sec de prédateur reste un corps riche d'une fortune amassée et non partagée. Comme évidé de la chair qui anime les passions des vivants, le corps vieux est un corps qui vit de presque rien, survit à tout et garde mémoire de tout. Ces corps émaciés conservent l'argent et les récits familiaux comme autant de menaces envers les vivants. Clé de voûte du récit des Rougon-Macquart, la tante Dide, personnage présent au tout début et à la toute fin du cycle, est la matrice et la marque de la folie familiale. Son corps est une statue de sel de la réprobation :

> À cent quatre ans, elle vit toujours, ainsi qu'une oubliée, une démente calme, au cerveau ossifié, chez qui la folie peut rester indéfiniment stationnaire, sans amener la mort. C'est un squelette jauni, desséché, tel qu'un arbre séculaire, dont il ne reste que l'écorce. Dans son mince et long visage, il n'y a plus que les yeux de vivants, des yeux d'eau de source, vides et clairs, sans pensée. Immuable en son fauteuil, tante Dide est là, comme le témoin gênant du passé, comme un spectre de l'attente et de l'expiation qui évoque, vivantes, les abominations de la famille et fait peur à Félicité Rougon. (Zola 2004 [1893] : 72sq.)

Si la mort du père Fouan, torturé par ses enfants, est abominable, le récit rappelle toutefois que « Pendant des années, tous, la femme et les enfants, avaient tremblé sous lui, sous ce despotisme rude du chef de la famille paysanne » (Zola 1980 [1887] : 389). Sans histoire familiale heureuse, sans liens intergénérationnels, le vieillissement prend la forme d'un règlement de comptes, d'une dette de brutalité et de frustration : les testaments sont des transmissions d'argent et de tares, le rappel insistant des violences intrafamiliales.

Constamment soucieux des inégalités et des déterminismes économiques, Zola souligne toutefois que la vieillesse sereine est affaire d'argent et de classe sociale. Munis de solides économies, propriétaires d'une maison confortable, les personnages qui ne peuvent plus travailler et sont encore en situation physique d'autonomie mènent bonne vie « de bourgeois gras et renté » (Zola 1990 [1874] : 75).[5]

---

[5] Il s'agit de Macquart, frère bâtard de Rougon. *Cf.* également le portrait de Rougon, Zola 1990 [1874] : 87 : « Rougon était alors un gros homme blême, de soixante-dix ans ; il avait pris une mine solennelle de millionnaire. On trouvait généralement, à Plassans, qu'il avait une belle tête, une tête blanche et

En d'autres termes, ils ne sont pas des vieillards et restent des dames ou des messieurs. Ceux qui dépendent de l'aide de leur famille sont en danger et se trouvent qualifiés de vieux. Les mineurs brisés à la tâche, les ouvriers sans emploi, les paysans épuisés de labeur n'ont plus même de quoi survivre, car dans ce genre de vie

> on n'amassait que des rides, bien heureux encore, lorsque, après avoir coupé les liards en quatre, s'être couché sans lumière et contenté de pain et d'eau, on gardait de quoi ne pas mourir de faim, dans ses vieux jours. (Zola 1980 [1887] : 434)

En revanche, les personnes âgées bourgeoises gardent l'apparence de leur trajectoire protégée ; dans la famille Fouan, dans *La Terre* (1887) de Zola, la retraite n'a pas la même saveur pour celle que ne menace aucune difficulté financière que pour ceux dont les enfants convoitent les maigres biens, précisément les terres qu'ils ne peuvent plus exploiter eux-mêmes :

> Mme Charles parut, une dame de soixante-deux ans, à l'air respectable, aux bandeaux d'un blanc de neige, qui avait le masque épais et à gros nez des Fouan, mais d'une pâleur rosée, d'une paix et d'une douceur de cloître, une chair de vieille religieuse ayant vécu à l'ombre. (*ibid.* : 403)

> […] les Fouan arrivèrent enfin, deux vieux aux mouvements ralentis et prudents. Le père, jadis très robuste, âgé de soixante-dix ans aujourd'hui, s'était desséché et rapetissé dans un travail si dur, dans une passion de la terre si âpre, que son corps se courbait, comme pour retourner à cette terre, violemment désirée et possédée. […] Et dans son ombre, ne le quittant pas d'une semelle, la mère, plus petite, semblait être restée grasse, le ventre gros d'un commencement d'hydropisie, le visage couleur d'avoine, trou d'yeux ronds, d'une bouche ronde, qu'une infinité de rides serraient ainsi que des bourses d'avare. Stupide, réduite dans le ménage à un rôle de bête docile et laborieuse, elle avait toujours tremblé devant l'autorité despotique de son mari. (*ibid.* : 380sq.)[6]

Même le vieillard bourgeois en fauteuil roulant paraît aux ouvriers affamés mieux lotis qu'eux, ouvrant à une frustration à peine contenue par le discours indirect libre :

> Alors, Ragu raconta que, le soir même, à la sortie de l'usine, Bourron et lui avaient vu passer Monsieur Jérôme dans sa petite voiture. On le saluait, c'était en effet naturel. Comment agir autrement, sans être impoli ? Mais, tout de même, un Ragu à pied, dans la boue, le ventre vide, saluant un Qurignon cossu, le ventre enveloppé d'une couverture, qu'un domestique promenait comme un bébé trop gras, c'était enrageant, ça donnait des

muette de personnage politique. » On retrouve le mutisme du vieillard, schème récurrent chez Zola, ici signe d'une éminence grise, quand il est aveu d'impuissance désespérée chez Madame Raquin.

6 Cela ne va pas sans stéréotypes ni mépris de classe. Dans des notes de lecture, Zola écrit « Le paysan n'aime rien ni personne que pour l'usage » (Zola 1966 [1887] : 1509), une réflexion reprise des *Pensées* de Joseph Roux (1885 : 147), citée dans Barral (1966 : 73). Du corps d'usage au corps usé, la rage déchaînée contre le père Fouan est une haine de l'inutilité, rendue possible par la vulnérabilité du vieillard et soutenue par les rancœurs de ses enfants envers son ancienne toute-puissance.

> idées de flanquer ses outils à l'eau et de forcer les riches à partager, pour ne plus rien faire à son tour. (Zola 1920 [1898-1902] : 74)

La vieillesse, en sortant le corps de la production de travail, n'en reproduit pas moins les marquages sociaux. Le corps asséché, vidé de chair et d'énergie, dépourvu de la vitalité et des capacités de nuire de la jeunesse, est un corps encombrant, toléré chez les riches, en surplus oppressant chez les pauvres. Soumis au soupçon de tous en tant que corps inutile, il est lui-même soupçonneux, regardant « fixement, en témoin oublié, hors du monde, qui ne rendait plus les saluts » (*ibid.* : 100), à l'image du vieil industriel dans *Travail*, figure de reproche incessant, spectre mutique en colère : « On le disait d'intelligence affaiblie, mais pourtant de quels yeux il regardait, limpides, sans fond ! Et, s'il pensait, quelle pensée devait emplir ses longues heures immobiles ! (*ibid.* : 94).

L'ouvrier à la pipe éteinte, « vieux philosophe désabusé » (*ibid.* : 67), « sans colère, de son air résigné de vieille bête fourbue » (*ibid.* : 72) constate, tout comme son ancien patron muet, son impuissance. Les vieillards sont alors des figurants d'une intrigue concentrée sur des personnages jeunes, en proie à d'ardentes passions, ou tout simplement dépourvus de toute émotion par l'écrasement du travail, indifférents au sort de leurs aînés. Dépourvu d'usage, le corps vieillissant est un corps dépossédé de toute valeur, mais non sans menace quand de son corps de spectre jaillit un regard culpabilisateur. Ce n'est donc pas tant l'âge que le rapport au travail et à l'autonomie financière qui détermine la qualité de vieillard ou de vieillarde : l'ouvrier ou le paysan dans l'incapacité de travailler peuvent être qualifiés de vieillards comme l'est l'employé de bureau souffre-douleur de ses collègues parce qu'il est contraint de travailler. En revanche, la mère « gaillarde » de l'abbé Faujas dans *La Conquête de Plassans* (1874), « une dame de soixante-cinq ans » qui « travaille comme un cheval », dort « dans un coin, comme un chien » (Zola 1990 [1874] : 40),[7] dévouée qu'elle est au bien-être de son fils, n'est pas une vieillarde. La vieillesse dans une conception marchande du corps est perçue comme relationnelle et relative : elle dépend de l'usage et de l'utilité du corps dans le travail et la famille ; son appréciation est soumise à des transactions et contrats tacites.

---

[7] Sa mort sacrificielle est une réécriture d'Énée emportant son père hors des ruines de Troie en flammes : « dévouée jusqu'à la mort » (Zola 1990 [1874] : 401) elle porte son fils évanoui sur ses épaules et tente en vain de le sortir de l'incendie.

Corps improductifs

La lenteur du vieillard, la maladresse de ses gestes, ses tremblements, ses erreurs, sa fatigue vont à l'encontre des notions d'efficacité, de production, de vitesse aussi, si centrales dans le XIXe siècle industriel et capitaliste. Le vieillard est une insulte à l'esprit d'utilité. Inemployable, il n'est qu'une bouche, vorace, mangeant toujours trop. La maltraitance commence par le fait d'enlever de la nourriture, d'en donner en quantité insuffisante ou de mauvaise qualité, ou de précipiter les repas, afin que la personne âgée ne parvienne pas à manger. Le corps sec et évidé de chair n'est pas qu'un constat physiologique de la perte musculaire des personnes âgées, il est aussi le résultat de restrictions alimentaires car il est toujours question de chiffres et de mesures quand il s'agit des vieillards : ce qu'ils coûtent, le temps qu'ils prennent à se mouvoir ou à parler, et à l'inverse ce qu'on gagnerait à ce qu'ils meurent promptement. Le vieillard doit mourir pour que la machine tourne. La métaphore de la machine comme cycle de la vie dérègle la notion même de vie. Elle désigne le cycle accéléré d'une nature darwinienne affolée par la productivité et le travail abusif. Les personnes âgées ne sont que l'état extrême d'une aberration systémique, celle d'un matériau humain soumis à l'effort constant qui les brise. Les corps qui nourrissent la machine deviennent incapables et stériles, ne produisant plus ni enfants ni travail, constat sans retour qui conduit à leur relégation bien avant leur décès. « Il a la vieillesse… répondit la femme, d'un ton péremptoire… Il a la mort, quoi !… C'est à son tour, à ce pauv'vieux bonhomme » (Mirbeau 1919 [1887] : 145). La vieillesse est conçue depuis l'Antiquité comme une maladie du corps (*cf.* Boudon-Millot 2018), elle est là une maladie de la société de l'urgence et de l'efficacité. Le vieillard âgé ainsi délaissé se souvient s'être conduit de même envers une chèvre domestiquée :

> Au piquet, tout le jour, à quelques mètres de la maison, elle broutait les pointes d'ajonc de la lande communale et se promenait, de la longueur de sa corde, bêlant joyeusement sur les gens qui passaient au loin, dans la sente. Il aurait pu la laisser mourir aussi. Mais il l'avait égorgée, un matin, parce qu'il faut que tout ce qui ne rapporte plus rien, lait, semences ou travail, disparaisse et meure. (*ibid.* : 143sq.)

Un corps qui ne produit plus n'est plus autorisé à consommer, qu'il soit homme ou animal. C'est pousser très loin la métaphore convenue des plus pauvres comme bêtes de somme : l'espace offert au corps est proportionnel à l'argent qu'il apporte. Aux corps hors d'usage, improductifs, épuisés, n'est accordée qu'une très

maigre portion. L'éthique de la sobriété prend l'aspect d'une réduction mortifère. Il ne s'agit pas de vivre de peu mais de ne plus vivre du tout.

> Lorsqu'on ne travaillait plus, il fallait savoir se réduire. Est-ce que la mère, elle aussi, ne pouvait se passer de café noir ? C'était comme leur chien, un vieux chien de douze ans qui mangeait gros, sans utilité : il y avait beau temps qu'on aurait dû lui allonger un coup de fusil. (Zola 1980 [1887] : 388) [8]

« Qui ne travaille pas ne mange pas » : la phrase de Saint Paul (seconde épître aux Thessaloniciens, 3, 10) dont la lecture par Max Weber construit l'éthique capitaliste de l'effort, se trouve ici infléchie, poussée au terme de sa logique implacable : sans travail, pas de vie. Sans utilité marchande, sans usage, pas de relation avec le vieillard :

> D'ailleurs, il ne se plaignait point, fait à cette idée du cheval fourbu, qui a servi et qu'on abat, quand il mange inutilement son avoine. Un vieux, ça ne sert à rien et ça coûte. Lui-même avait souhaité la fin de son père. Si, à leur tour, ses enfants désiraient la sienne, il n'en ressentait ni étonnement ni chagrin. Ça devait être. (*ibid.* : 734)

La confusion entre oisiveté et incapacité à travailler tend à pathologiser la vieillesse autant qu'à la rendre fautive. Dans un système de valeurs où la volatilité de la confiance est encore plus inquiétante que celle des fortunes boursières, doublé d'un rapport à l'effort conçu comme étalon de valeur d'un individu, les corps incapables de travailler, hors d'usage sortent du cours de la vie. Le corps inutile, convaincu de son inutilité, consent à sa relégation. Parce qu'il n'est plus productif ni marchandable, après une vie de travail « en bête aveuglée, sous l'écrasement du métier empoisonneur et destructeur » (Zola 1920 [1889-1902] : 52), le corps usé s'efface. La privation alimentaire, la restriction des mouvements ou la paralysie, le mutisme sont autant d'éléments convergents et accumulés pour désigner l'inadéquation du corps vieillissant. Inadéquation au système capitaliste. Inadéquation à la relation, dont témoigne l'impossibilité à parler avec les vieillards : soit qu'ils se taisent, soit qu'on les fasse taire, soit encore qu'ils ne parlent pas mais trament de complexes intrigues. C'est donc le caractère inintelligible du corps vieillissant qui se trouve mis en évidence : son inutilité dans un système de production est aussi une aporie dans un système d'échanges langagiers et émotionnels. On ne trouve plus rien à lui dire, plus rien à aimer, à désirer ou à apprécier chez lui, plus rien non plus à connaître ou à recevoir : le savoir du vieillard, s'il

[8] Plus loin dans le roman, le vieux couple regrette « la mort de leur vieux chien infirme, qu'ils s'étaient décidés à noyer la veille, parce qu'il coûtait trop pour eux, maintenant » (Zola 1980 [1887] : 542).

existe, reste enfermé en lui, dans un corps-forteresse mutique ou un arbre desséché, qui a son propre langage et ne partage rien. Le corps vieillissant est un corps en indivision : personne n'en veut et les membres de la famille le voient comme un fardeau à balloter de l'un à l'autre. C'est aussi un corps indivisé, parce qu'il est compact, inaccessible, incompréhensible.

*

Se lit sans doute sous cette mise à distance d'un corps abject la peur de la fin de vie. C'est peut-être dans un texte non-fictionnel, le récit de la mort de Balzac par Mirbeau qu'il retira de publication, qu'elle se dévoile le plus ouvertement : la chair dure comme « du lard salé » (Mirbeau 1907 : 424) dont n'émerge plus du grand homme que la vivacité du regard, puis son effondrement *post mortem* avec le nez qui coule sur le drap et empêche tout moulage mortuaire,[9] disent assez l'effroi devant les défaillances du corps vieillissant. Se lit aussi l'exaspération devant un mode de vie, celui d'une existence vouée au travail et à la rapidité que rien ne saurait compenser quand elle n'est plus possible. Ainsi *Paris* (1898), d'Émile Zola est un roman de la charité affolée : un prêtre s'agite à vouloir aider un vieillard qui ne produit plus rien, l'entourant d'une folie de dépense, une fébrilité passionnée à venir en aide à « un ancien ouvrier peintre, un vieillard de soixante-dix ans, qui naturellement ne peut plus travailler, et qui est en train de mourir de faim, dans un taudis » (Zola 1898 [1897-1898] : 2). Mais le constat final est sans appel : la rage d'aider, la prolifération des sociétés de bienfaisance et des asiles pour filles-mères, vieillards indigents, invalides, la main tendue de la bonne conscience, n'abolissent pas la misère et n'enlèvent rien à l'humiliation de la dépendance.

> Le mal, aggravé sans cesse, arrivait à ne pouvoir être toléré un jour de plus, du moment que l'injustice sociale n'en était ni guérie, ni même diminuée. Et, du reste, ne suffisait-il pas qu'un vieillard mourût de froid et de faim, pour que s'effondrât l'échafaudage d'une société bâtie sur l'aumône ? Une seule victime, et cette société était condamnée. (*ibid.* : 109)

---

9 *Cf.* Mirbeau 1907 : 439 : « La décomposition avait été si rapide que les chairs de la face étaient toutes rongées… Le nez avait entièrement coulé sur le drap. »

Bibliographie

ALBOU, PHILIPPE (1999) : *L'image des personnes âgées à travers l'histoire*. Paris : Glyphe et Biotem Éditions.

BARRAL, PIERRE (1966) : « Note historique sur l'emploi du terme 'paysan' ». Dans : *Études rurales* 21, 72-80, [en ligne] doi.org/10.3406/rural.1966.1265.

BOUDON-MILLOT, VÉRONIQUE (2018) : « La vieillesse est-elle une maladie ? Le point de vue de la médecine antique ». Dans : *Cahiers des études anciennes* LV, 97-124, [en ligne] journals.openedition.org/etudesanciennes/1059, consulté le 25 avril 2023.

CABANÈS, JEAN-LOUIS (1980) : « Germinie Lacerteux et Gervaise, entre hôpital et abattoir ». Dans : *Littératures* 2, 45-67.

LITTRÉ, ÉMILE (1873-1874) : « vieillesse ». Dans : *Dictionnaire de la langue française.* Paris : Hachette, t. 4 : 2486-2487.

MAUPASSANT, GUY DE (1898 [1882]) : *Un réveillon*. Dans : *id.* : *Mademoiselle Fifi*. Paris : Ollendorff, 1898, 207-221.

— (2004a [1884]) : *L'Héritage*. Dans : *id.* : *Contes parisiens*. Paris : Le Livre de poche.

— (2004b [1887]) : *En Famille*. Dans : *id.* : *Contes parisiens*. Paris : Le Livre de poche.

MIRBEAU, OCTAVE (1919 [1887]) : *Les Bouches inutiles*. Dans : *id.* : *La Pipe de cidre*. Paris : Flammarion, 139-146.

— (1907) : *La Mort de Balzac*. Paris : Charpentier & Fasquelle.

ROUX, JOSEPH (1885) : *Pensées*. Paris : Lemerre.

ZOLA, ÉMILE (1898 [1897-1898]) : *Les Trois Villes : Paris*. Paris : Charpentier & Fasquelle.

— (1920 [1898-1902]) : *Travail*. Dans: *id.* : *Les quatre Évangiles*. Paris : Charpentier & Fasquelle.

— (1966 [1887]) : *La Terre*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.* Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 365-811.

— (1980 [1887]) : *La Terre*. Paris : Gallimard.

— (1990 [1874]) : *La Conquête de Plassans*. Paris : Gallimard.

— (1999 [1885]) : *Germinal*. Paris : Gallimard.

— (2001a [1890]) : *La Bête humaine*. Paris : Gallimard.

— (2001b [1867]) : *Thérèse Raquin*. Paris : Gallimard.

— (2004 [1893]) : *Le Docteur Pascal*. Paris : Le Livre de poche.

Hélène Fau

L'obliquité des corps chez les Rougon-Macquart : un capital insoupçonné

Wer die Protagonisten und Protagonistinnen in den Romanen von Zola auf die Rougon-Macquart begrenzt, wird zunächst einmal mit zwei gegensätzlichen Körpergestalten konfrontiert. Einerseits sticht die von der Norm bestimmte Rougon-Variante hervor und andererseits findet sich die vom Atavismus verdammte Macquart-Variante, die ihre Repräsentanten mit klaren (physischen und psychischen) Asymmetrien kennzeichnet. Der ausweichende Körper [*le corps oblique*] äußert sich durch eine bestimmte Schräge, da er in seiner bewussten und unbewussten Distanzierung von der Norm diagonal oder quer zu ihr operiert und wirkt. Dadurch ergeben sich vielfältige Kreuzungen und Verbindungen zwischen den Personen und Genealogien, wobei sich der Knoten [*le nœud*] als Leitmetapher der Zola'schen Konstruktion erweist. Vom Haarknoten bis zur inzestuösen Heirat zeigt sich das Motiv der von der Norm abweichenden Verbindung oder Figur. Der Wunsch sich zu unterscheiden führt zu Obsessionen wie Spritzen, Stechen, Selbstverletzungen, zu schrägen Blicken und hysterischen Störungen. Die Abweichungen der Körper schreiben sich bei Zola auch in den Text selbst ein, wie die semiotische Analyse offenlegt; die Sprache wird brüchig und zeigt Risse [*la fêlure*], aber sie eröffnet auch andere Perspektiven und neue Optionen. Der folgende Artikel hinterfragt – vor allem in den beiden Romanen *La Fortune des Rougon* und *Le Docteur Pascal* – diese asymmetrischen Körper-, Sprach- und Schriftformen und betrachtet sie als ein eventuell unerwartetes und ungeahntes Kapital.

1. Réflexions préliminaires sur l'obliquité

Interroger l'obliquité au fil de l'Histoire s'avère fascinant et très instructif. Force est de constater que, dans l'Antiquité, aucun terme direct n'y renvoyait. Seuls cinq adjectifs s'en rapprochant y faisaient référence, comme si un contournement lexical s'était immédiatement imposé.[1] De même, les Grecs ne l'envisageaient que dans son rapport à un autre élément ou en trait d'union entre deux entités antinomiques, c'est-à-dire en lieu de conjonction des opposés.[2] De ces remarques ressort que l'obliquité se serait exprimée en biais, par le biais de, tant sur le plan lexical que situationnel, et aurait reposé sur un socle antinomique. Bref, les Grecs auraient recouru à des traverses paroxystiques, et ce dans des domaines très diversifiés comme, par exemple, la météorologie ou la physiologie. Empédocle (495-435 av JC), Aristote

---

[1] ἀνάκλιμα = flexible ; δόχμιος = tordu ; ἐγκάρσιος = en travers ; ἐγκλιδόν = incliné (du verbe ἐγκλινω = incliner en biais); ἐπικάρσιος = incliné vers l'avant et le haut (renvoi à la position de la tête). Tous mes remerciements à Anne Conrad, Professeure de Théologie catholique à l'Université de la Sarre, pour son aide précieuse dans l'identification et la traduction des termes.

[2] « Sans l'autre, l'oblique [n'aurait été] qu'une ligne, un plan, un chemin, une pensée, une montagne, un organe, une trajectoire » (Girard 2015 : 3).

(384-322 av JV) ou encore Théophraste (371-287 av JC) s'y seraient référés pour, entre autres, qualifier l'avancée des vents (*cf.* Girard 2015 : 25, 28, 41 et 271). Chez Théognis (570-485 av JC), en revanche, le biais serait intervenu dans l'énumération de caractéristiques physiques. Un esclave portant la nuque oblique se serait distingué, d'après lui, par sa fourberie (*ibid.* : 39). Cet engouement antique pour l'obliquité interpelle. Aurait-elle agi par mimétisme et reproduit, à l'échelle microscopique, un phénomène géophysique macroscopique ? Par exemple l'inclinaison de l'axe de rotation de la Terre, également appelée obliquité. Que cette déviation latérale du plan orbital des planètes ait grandement préoccupé les philosophes scientifiques de l'Antiquité, tels que Ptolémée ou encore Pythéas, est un fait avéré. Leurs écrits l'illustrent sans ambages. Aussi n'est-il pas impossible que, sous le joug de l'attraction, ils aient procédé à un transfert dans le quotidien de leur époque.

Sur une ligne de réflexion similaire, il semble possible d'envisager différents genres littéraires et différentes disciplines artistiques comme des mises-en-forme de l'obliquité. La poésie, par exemple, est souvent considérée comme un regard oblique posé sur le monde. Il n'est pas rare que les poètes soient définis en capteurs de sentiments, aux antipodes du cérébral, fréquemment atteints de strabisme. Ils seraient, au même titre que les fous et les amants, soumis à une sidération croisée.[3] Les peintres de la Renaissance, marqués par l'acception paracelsienne du monde, se sont, eux aussi, bien souvent, appliqués à représenter en biais des 'regardeurs' de biais, dont l'une des jambes adopte, bien souvent, une position de fuite latérale. Un « strabisme du tableau », aux multiples « regards divergents », pour reprendre le titre et le sous-titre d'un essai publié par Nathalie Delbard en 2019, se serait progressivement développé. Nathalie Delbard insiste sur le dépassement de l'aspect purement oculaire du strabisme qui affecterait l'intégralité du corps représenté, voire l'ensemble du tableau, si bien que les personnages se vrilleraient dans la position assignée par le peintre et qu'un tout strabique se présenterait aux regardeurs extérieurs que nous sommes (Delbard 2019 : 108-111). La divergence affecterait

[3] *Cf.*, d'une part, Gheorgiu, Virgil (1997 [1949/50]) : *La 25e heure,* et, d'autre part, la pièce de Shakespeare *Midsummer Night's Dream*, dans laquelle Theseus déclare « The lunatic, the lover, the poet are of imagination all compact », acte V, scène 1. Fous, amants et poètes sont taillés dans la même chair. Dans la conférence « Shakespeares Traumwelten » (Les mondes oniriques chez Shakespeare) qu'elle tint à l'Université de la Sarre le 28 novembre 2022, Elisabeth Bronfen rappelle la sidération croisée (« star-crossed ») frappant fous, amants et poètes. Ils sont tous trois à la jonction d'obliquités et ne peuvent que voir le monde en / de biais.

ainsi toute « l'anatomie du tableau » (*ibid.* : 11)[4] et la relation regardé.e – regardeur.e se verrait totalement redéfinie.

La présente analyse s'intéressera à l'obliquité dans ses formes et champs de navigation les plus divers, c'est-à-dire aux déviations impliquées par la mise en obliquité du personnage de roman chez Zola, celles-ci se manifestant aussi bien dans le bégaiement que dans le hoquet, la claudication, le sourire en hiatus,[5] la jambe boiteuse en échappée latérale, la contorsion faciale (intégrale ou partielle), d'origine physique ou / et mentale, comme dans le cas du « déclaré fou », de « l'idiot », ou encore dans les diagonales des nœuds arborés par les personnages ou dans la langue lézardée à travers laquelle ils s'expriment. Comme Valérie Deshoulières le souligne dans une relecture élargie de l'idiot, la déviation est et était souvent interprétée comme une entrave au « processus normal de communication » car elle décevait « systématiquement la contrainte de réciprocité » (2007 : 124sq.). L'idiot « exhibe en effet une dissymétrie beaucoup plus grave que ne pourraient le faire les traits de son visage » (*ibid.*). Toutefois, cette autre singularité de l'oblique semble « ouvrir les portes d'une connaissance intuitive » (*ibid.*) et, en référence à l'ouvrage de Catherine Chalier sur Kant et Lévinas, Valérie Deshoulières laisse entendre que cela pourrait contribuer à faire « comprendre comment 'l'infini' se produit à l'intérieur du sujet » (Chalier 1998 : 15). L'idiot au visage « en creux » semblerait donc mener à un « au-delà de ». Bref, son obliquité s'étale sur un vide avide de plein. Et nous voilà ramenés à la dimension cosmique de l'obliquité !

Rappelons, enfin, que, dans le tout premier paragraphe qu'il dédie à « La Mort de l'auteur », Roland Barthes écrit que « l'écriture [serait] ce neutre, ce composite, *cet oblique* où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (Barthes 2002 [1968] : 40, je souligne). Le corps écrivant se perdrait donc dans l'écriture qui ne serait qu'un oblique de fuite qui se matérialiserait, par exemple, dans l'*italique* de certains caractères. L'italique, une écriture par précipitation et en précipitation permanente. Des lettres qui ne (se) tiennent pas droites, qui s'inclinent vers un devenir encore inconnu tout en se détournant d'un passé peut-être trop connu (*cf.* Regard 2003). Dans son

---

4 En référence au terme utilisé par Paul Klee dans *Théorie de l'art moderne* (1998).

5 *Cf.* l'étude de *La Joconde* par Daniel Arasse (2004).

éloge à l'œuvre littéraire d'Hélène Cixous, Jacques Derrida renvoie, lui aussi, au sens de cette inclinaison : « tout entier incliné vers l'italique… On dirait ainsi que le mot (Sacrifice) se jette sous sa plume comme sous une automobile pour se donner la mort… » (Derrida 2003 : 46-48). Sans oublier la mention du célèbre « time is out of joint », dans *Hamlet*, que Derrida qualifie d'oblique et traduit par un état temporel « hors de ses gonds » (Alfandary 2015 : 9), « désarticulé, démis, déboîté, disloqué […] déporté, hors de lui-même, désajusté » (Derrida 1993 : 42). Bref, un 'déjantement' rempli d'une énergie sourde mais bien plus motrice que toute rectitude survisible. Depuis la nuit des temps, l'oblique a, on le voit, 'pignon sur page', la page étant la rue que tout littéraire ne cesse d'arpenter.

2. Les Rougon-Macquart : terre d'obliquité

Indépendamment de l'intérêt qu'ils suscitent, ces brefs prolégomènes sur l'obliquité plantent le décor du présent article. Ils labourent son champ en vue d'une analyse détaillée des formes d'obliquité rencontrées chez les Rougon-Macquart – dans la limite de l'espace qui nous est ici imparti – car les tendances directionnelles précédemment énoncées essaiment bel et bien dans les vingt et un volumes de Zola. Toutefois, il convient de préciser que nous nous concentrerons principalement sur *La Fortune des Rougon* (Zola 1969a [1871]), et *Le Docteur Pascal* (Zola 1969d [1893])[6], c'est-à-dire sur le tout premier et le tout dernier volume de la célèbre saga, ce qui – bien sûr – n'exclut nullement d'occasionnels renvois à d'autres volumes. Un tel choix se justifie par l'emplacement-phare qu'ils occupent et la teneur métonymique qu'ils déploient. En effet, tels des médaillons-cadres à la fois proleptiques et analeptiques, ils agissent en microcosmes révélateurs tant d'une histoire socio-familiale que de l'Histoire de l'humanité tout entière. Une arborescence diégétique transhistorique qui semble trouver son reflet dans le capital corporel rhizomique dont ils disposent, ce qui, bien évidemment, intrigue et fascine.

Qu'entendons-nous exactement par capital corporel rhizomique ? D'après Philippe Hamon, les personnages zoliens seraient marqués par une « tendance générale à l'émiettement, au morcellement, à la coupure, à la fêlure » (Hamon 1998 : 321), descriptif qui mériterait d'être complété par une tendance à l'obliquité, à la

6 Respectivement abrégés en FR et DP dans les paragraphes qui suivent.

transversalité, à la déviance et à la déviation. Chacune de ces ramifications apparentées a son importance, l'une étant complémentaire de l'autre. L'obliquité incline, la transversalité traverse en travers, la déviance dévie d'une direction comportementale dite normale et la déviation s'éloigne d'une direction topographique dite droite ou directe. Mais au-delà de leurs nuances respectives, tous ces écarts ouvrent la voie à un deuxième capital corporel car, une fois oblique, transversal, déviant et dévié, le corps fêlé, coupé, troué, en creux, dont la béance pourrait facilement être envisagée comme une invitation à la communication entre les mondes, comme un souffle cosmique vers les origines de l'Humanité, et donc comme un premier capital capital, c'est-à-dire primordial, ose un écart supplémentaire à la norme et trace un deuxième chemin alternatif qui se veut une deuxième anomalie positive. De même que le corps troué accède à des profondeurs auxquelles le corps plein n'a pas droit, un corps qui évolue en biais voit, grâce au détour qu'il fait, ce que celui qui avance droit ne voit pas. Le corps zolien vit en double décalé. Le détraquement cérébral de Jacques Lantier, par exemple, dans *La Bête humaine* (1890), réunit, lui aussi, béance et obliquité, signant ainsi la bicéphalie du capital corporel zolien. Trous et déformations se côtoient étroitement jusqu'à déborder sur l'espace de vie du personnage. « Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire ; […] c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des *trous* par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui *déformait* tout » (Zola cité par Deleuze 1997 [1969] : 373, je souligne). L'obliquité contamine ce qui l'entoure.

3. L'origine

Tout part, chez les Rougon-Macquart, de cette hérédité dite « dissimilaire » et « toujours obliquant » (Deleuze 1997 [1969] : 377), qui s'active différemment dans chacun des corps et des esprits dans lesquels elle intervient. Elle « ne s'actualise dans chaque corps qu'en rapport avec les instincts qui lui ouvrent la voie » (*ibid.* : 378). Adélaïde Fouque, alias Tante Dide, l'atlante originel de la fêlure, porte ce hiatus génétique et dans son corps et dans son esprit. Qualifiée de « matrice déviante » qui « lègue ses névroses utérines et nerveuses à la famille et engendre un arbre génétique composé de petits crevés » (Ménard 2014 : 35), Tante Dide, l'hystérique-mère des deux branches, affiche un manque « d'équilibre entre le

sang et les nerfs » (FR : 53), une sorte de triple détraquement (du cerveau, du cœur et du ventre). « Le bruit courait qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père » (*ibid.* : 51), un détraquement qui « la fait vivre autrement que tout le monde, en dehors de la vie ordinaire » (*ibid.*). Elle subit des « secousses répétées » via des crises d'épilepsie et d'hystérie, qui « achevèrent de la détraquer » (*ibid.* : 53). N'oublions pas que le détraquement est à comprendre ici au sens de ce qui s'éloigne de la trace initialement prescrite, de ce qui interrompt la linéarité et opte pour l'inclinaison.[7]

4. L'obliquité corporalisée et matérialisée

Dans la saga zolienne, nous sommes en présence d'un triple détraquement et d'une triple corporalité car il y a un corps Rougon, un corps Macquart et un corps Rougon-Macquart magnifiquement restitué par l'Arbre (généalogique), lui-même reconstitué par le Docteur Pascal.[8]

Le corps Macquart est physiquement et donc visiblement oblique dès la naissance alors que le corps Rougon est, la plupart du temps, mentalement et donc invisiblement oblique à la naissance. Son obliquité se corporalise au fil des événements qui le frappent. Mais ces deux formes d'obliquité se rencontrent et se renforcent dans ce que le Docteur Pascal appelle « le nœud », incarné tout d'abord par Tante Dide qui est, lit-on dans *Le Docteur Pascal*, « noueuse » (DP : 211), et « nouée » (*ibid.* : 214), puis par le mariage de Marthe Rougon, fille de Pierre Rougon, et de François Mouret, fils d'Ursule Macquart, c'est-à-dire le mariage de deux cousins germains dont l'union, « le mélange par soudure » (*ibid.* : 106), comme le dit Pascal, va officiellement donner forme humaine au corps Rougon-Macquart. Le nœud atavique se voit alors dupliqué.

Mais qu'est-ce qu'un nœud si ce n'est la rencontre en X de deux lignes dont l'une, au moins, est nécessairement oblique. Bref, une croisée cruciale d'un minimum de deux voies portées sur et par l'inclinaison. Les Rougon-Macquart affichent un nombre impressionnant de jonctions nodales, comme par exemple Pascal et Clotilde qui se jettent corps et âme dans un inceste diagonal, entre oncle et nièce,[9]

---

7 S'agirait-il d'une fêlure « sublimée » sur le modèle du *kintsugi* japonais défini tel « un accident repris, arrangé, [qui] donne à l'objet une autre dimension » (Krieg 2023), *cf.* à cet effet Beauregard 2022.

8 « Un document si définitif et si total où il n'y a pas un trou » (FR : 105). Les corps humains sont troués, le corps universel, lui, ne l'est pas car il est absolu.

9 En opposition à l'inceste vertical entre parents et enfants.

ou encore les relations en chiasme, c'est-à-dire 'crucialement' inversées, que les personnages nouent tacitement, voire inconsciemment, avec l'autre sexe et / ou l'autre genre. Maxime, par exemple, se comporte en fille et Renée en homme : ils deviendront amants dans *La Curée* (1871). Charles, le fils de Maxime, est qualifié de « si petite fille » (DP : 204) et ses attributs féminins sont réitérés à maintes reprises ; Miette « devenait un garçon […] ses dents […] se montraient plus longues et plus aigües, […] pareilles aux crocs d'un jeune loup qui aurait des envies de mordre » (FR : 44). Elle brandissait le drapeau rouge des insurgés tel un garçon (*ibid.* : 46) ; Antoine Macquart traite son fils Jean « en jeune fille » (*ibid.* : 119) et « il lui [Macquart] semblait naturel qu'on l'entretînt [lui, Macquart] comme une fille, à vautrer ses paresses sur les banquettes d'un estaminet » (*ibid.* : 120). Les identités – et les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres – fuient la ligne droite, au profit de l'entrecroisement.

Si l'on s'intéresse au nœud, en tant que mise en forme de l'oblique, il faut, bien évidemment, se pencher aussi sur le dénouement car l'un et l'autre se prêtent à un jeu 'duélique' permanent, comme s'il était impossible d'avoir l'un sans provoquer la venue de l'autre. Cela transparaît dans les situations les plus banales. Le nœud-dénouement est de nature matérielle et gestuelle lorsque Clotilde, par exemple, s'acharne à serrer le nœud des brides de son chapeau que Pascal s'amuse à dénouer (DP : 156). Ce duel ludique, assidument répété, introduit un mouvement de balancier, une oscillation dans laquelle l'obliquité est pliée, dépliée, repliée, telle une monade deleuzo-leibnizienne. Le nœud-dénouement peut également être d'ordre situationnel et / ou relationnel. Le dénouement au nœud de l'inceste croisé, envisagé par Pascal, serait le départ de Clotilde pour Paris où elle rejoindrait son frère Maxime et donc se séparerait de Pascal, mettant ainsi fin, contre son gré, à l'inceste. Aux yeux de Félicité Rougon, la mère de Pascal, en revanche, « le dénouement le plus raisonnable » (*ibid.* : 151) serait le mariage de Clotilde et de Pascal, l'union étant consommée. Il semble alors que ce soit le personnage le moins vindicatif vis-à-vis de la fêlure, Pascal, qui cherche à dénouer l'union oblique à laquelle il s'est volontairement livré alors que le personnage le plus hostile à la fêlure, Félicité, sa mère, Rougon par alliance, aspire à un « dénouement » dans la consolidation de la relation oblique entre Pascal et Clotilde. Un dénouement qui serait, en fait, un nouement, puisque le mariage cimenterait les liens entre Pascal

et Clotilde au lieu de les désagréger. Comme s'il y avait ici dans l'herméneutique individuelle du dénouement une inversion ou une torsion de l'effet réellement escompté. Le cas de Félicité s'avère particulièrement intéressant car le nouement qu'elle déclenche malgré elle semble être annoncé et exhaussé par les nœuds capillaires qu'elle arbore de manière répétitive. Du moins paraît-il possible d'envisager cette hypothèse. Ne lit-on pas que sa beauté et sa laideur dépendraient de « la façon dont elle nouait ses cheveux » (FR : 68)[10] et, bien évidemment, dont elle les dénouait car, pour les renouer tous les matins, il faut les avoir dénoués le soir. A la fois belle et laide, selon les humeurs du nœud capillaire, Félicité affiche un physique oxymoronique, croisé et donc oblique. En d'autres termes, elle est tributaire du nœud. N'étant pas issue de la ligne directe des Rougon-Macquart ou, pourrait-on dire, étant entrée dans le clan par voie latérale, en s'alliant maritalement à un Rougon, elle n'a vraisemblablement pas d'autre choix que de s'approprier le nœud, ce qui explique qu'elle va même, dans les dernières lignes de *La Fortune des Rougon*, jusqu'à se coller « un nœud de satin rose […] au-dessus de l'oreille droite » (*ibid.* : 271) dans ses cheveux déjà noués. Via l'ajout du textile au capillaire, Félicité duplique et renforce le nœud. Un nœud que son mari, Pierre Rougon, s'empresse par ailleurs de passer à sa boutonnière, le mettant ainsi en rapport immédiat avec une fente (textile). Le double capital est réitéré. Et c'est sur ce nœud, également qualifié de « tache rouge dans le triomphe des Rougon », de « blessure ouverte » (*ibid.*), que se clôt *La Fortune des Rougon*. Une fêlure-obliquité annonciatrice de toutes celles qui suivront.

L'évocation de la chevelure impose, à ce stade, l'ouverture d'une brève parenthèse. Qualifiée « d'appendice vestimentaire » et « d'arrangement capillaire » (Barthes 2002 [1968] : 929) par Roland Barthes, dans les pages qu'il consacre au traitement qu'en fait Erté (Romain de Tirtoff, dit), graphiste et dessinateur de mode, la coiffure étire le corps soit vers le haut soit vers le bas, « tel un membre supplémentaire » (*ibid.*). Elle l'augmente ou le réduit. Barthes parle de « coiffures ascensionnelles » ou « coiffures en échafaudage » « surmontée[s] » parfois « d'un motif infiniment aérien » (*ibid.*). L'ascension qui en résulte désigne un « espace possible de la ligne où, partie du corps, elle puisse en multiplier le pouvoir de

10 « Avec sa laideur, Félicité avait une grâce à elle, qui la rendait séduisante. On disait d'elle, qu'elle était jolie ou laide à volonté. Cela devait dépendre de la façon dont elle nouait ses cheveux, qui étaient superbes » (*ibid.* : 68).

signification » (*ibid.*). Ces « coiffures chimériques » « déjouent », « démesurent », « dé-forment » (*ibid.* : 927).[11] Dans le cas de Félicité Rougon, il n'est pas précisé si elle porte ses cheveux noués vers le haut ou vers le bas ou, autre option possible, en position centrale sous la forme d'un chignon. Toutefois, il est fort probable qu'il s'agisse d'un chignon remonté en spirale à l'arrière de la tête, cette coiffure étant fort répandue au XIXe siècle. En son centre se déploierait alors un creux, une sorte de trou noir, par lequel le nœud ferait son entrée dans le corps de Félicité. En d'autres termes, le centre du chignon agirait en carrefour capillaire par lequel transiteraient les diagonales et au sein duquel se concentreraient tous les pouvoirs. Car le centre détient le pouvoir. C'est, une fois de plus, Barthes qui revient sur les valences du centre (« centre-ville et centre vide » (Barthes 2002 [1968] : 373) qui serait un condensé de tous les pouvoirs existants : politique car c'est là que l'exécutif opère ; linguistique car c'est là que les discours se tiennent ; économique et financier car c'est là que les marchés, en tous genres, se déploient et s'activent ; substantiel car c'est là que nous nous approvisionnons. Et nous savons, en tant que lecteurs attentifs des Rougon-Macquart, que le pouvoir obsède Félicité. Mais l'exploit extraordinaire du nœud capillaire consiste à réunir centres et excentrements.

Le nœud zolien est aussi le nœud qui se forme et reste bloqué dans la gorge, tel une obliquité ingérée à contrecœur, que les personnages avaleraient de travers, d'où les nombreux renvois au cou, à la gorge, à une gorge qui rou-*cou*-le, se rengorge et / ou se regorge (DP : 226). Est-ce un hasard si Pascal n'a de cesse d'offrir à Clotilde, sa nièce et amante, des colliers qu'elle porte à son cou de femme-oiseau. Cette gorge est, par ailleurs, souvent dénudée, ce qui l'expose à une éventuelle décapitation, c'est-à-dire à la perte de son capital, une décapitation qui serait un dénouement total si elle intervenait mais qui n'intervient jamais complètement, le nœud de l'obliquité étant indénouable. « [A]lors les bras nus, *le cou nu*, *la gorge nue*, elle acheva […] le festin qu'elle lui donnait » (*ibid.* : 241, je souligne).

Un autre point digne d'être mentionné est le fait que Pascal, incapable de vraiment dénouer ce qu'il a co-noué, se livre, en compensation, à une auto-perforation corporelle calquée sur le modèle des piqûres à répétition qu'il a pratiquées sur ses patients. Ces piqûres hypodermiques d'eau ne visent, en fait, qu'à rendre le corps

---

[11] Barthes nous prévient qu'il convient d'ôter tout sens péjoratif au verbe déformer. Il revient également sur le désir d'assujettir la femme en lui faisant porter de telle 'constructions' capillaires.

moins étanche, plus traversable, et donc plus réceptif à la circulation des biais extérieurs. Quand il comprend que l'hérédité le gagne, la perforation tourne à l'obsession. Il va même jusqu'à implorer le Docteur Ramond, son jeune collègue, de le piquer. « Piquez-moi, piquez-moi tout de suite, avec de l'eau pure ! Et deux fois, au moins dix grammes ! » (DP : 294). Suite à cette intervention, Pascal n'est plus que gorge. Dans ses dernières heures, ses veines se gorgent de sang noir (*cf. ibid.* : 299). « [Il] ouvrit sa pauvre bouche, un bec de petit oiseau qui cherche à prendre une dernière gorgée d'air. Et ce fut la mort, très simple » (*ibid.* : 302). La pratique de la perforation, via l'aiguille, s'avère récurrente chez les Rougon-Macquart. Dans *La Conquête de Plassans*, Marthe Mouret, ou le nœud fait corps (de par son union avec François Mouret), n'en finit plus de piquer, de manière obsessionnelle, tous les tissus qu'elle raccommode. La scarification et les saignements / stigmates qu'elle s'impose par la suite n'introduiraient-ils pas, eux aussi, un strabisme dans et sur le corps qui n'en exhibe pas à la naissance. Si ces automutilations expriment certes un désir de sainteté et une perversion érotique, il n'en reste pas moins vrai qu'elles peuvent être vues et lues telles un désir de dissimilarité, d'anormalité qui permet de se démarquer du lot. Dans ce cas, il s'agirait de déviances greffées, de désordres organiques auto-inoculés, de failles auto-ingérées.

L'obliquité se traduit également par des regards ou des lumières obliques – Adélaïde « eût mieux aimé mille fois être battue que d'être ainsi regardée en face » (FR : 58) –, par des cerveaux déviants téléguidés par des crises d'hystérie ou d'épilepsie, par des corps bancales, par les objets sur lesquels ils se posent qui, par mimétisme et effet d'hypallage, se mettent à boîter,[12] par « le rite de la confession [qui] fait naître des êtres déviés, déforme les destinées féminines et enrôle les esprits dans un carcan étroit » (Ménard 2014 : 27). Sans doute faudrait-il ajouter que le mobilier et l'immobilier des espaces zoliens se réduisent souvent à des coins[13] et que le coin, à l'instar du nœud, est – selon le point d'observation que l'on adopte – la mise en contact de deux lignes obliques. Il est dit de Félicité Rougon qu'elle « apercevait de biais la place de la Sous-Préfecture » (FR : 74). « La maison qui formait le coin gauche […] la tentait surtout furieusement » (*ibid.*) ; « elle apercevait des coins de meubles riches » (*ibid.*). L'oblique a pignon sur page et sur rue !

[12] La chaise sur laquelle Pascal se laisse tomber de temps à autre est tout aussi boiteuse que Gervaise.
[13] Le coin intervient souvent en lieu d'exposition, par exemple des éléments constitutifs de la nature morte. *Cf.* à cet effet Hamon 2018.

5. L'obliquité textualisée

Mais qu'en est-il des stratégies narratologiques déployées dans les textes ? Revenons un bref instant à l'ouvrage de Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, dans lequel ce dernier renvoie aux hiatus lettriques qui, chez Zola, « redoublent la fêlure du personnage » (Hamon 1998 : 121). Hamon parle « d'oxymoron phonétique » (*ibid.*) dans les prénoms, comme dans celui d'Adélaïde. Mais, poursuit-il, les oxymores ne se limitent pas aux prénoms, ils affectent l'ensemble du lexique zolien. « Laide et adorable », « d'une laideur vicieuse et charmante » (Hamon 1998 : 300), « la mauvaise chance » (FR : 56 et 58), la Bête humaine ! Bref, des formulations dichotomiques qui créent, d'après Hamon, des « effets antiphrastiques » (Hamon 1998 : 300), des « états antithétiques » (*ibid.* : 196). Hamon mentionne également l'allégorie ou encore l'ironie qu'il qualifie d'écriture oblique. Toutefois, il ne va pas jusqu'à écrire que ces dissonances lettriques et stylistiques corroborent les déviances corporelles. Et l'avis défendu ici est qu'elles les territorialisent pleinement.

Last, not least : les « portraits zoliens [seraient] construits avec des modalisateurs » (Ménard 2004 : 196)[14] tels que *mais, quoique, cependant*. Il est clair que ces éléments détournent complètement la sémantique initiale et obligent donc le texte à dévier. En d'autres termes, nous assistons à une « intextuation » de l'obliquité, pour reprendre un terme de Michel de Certeau (1990, cité par Ménard 2014 : 235) qui voyait dans la pratique oxymoronique chez Zola une « intextuation de la fêlure ». Il en va de même de l'intertextualité qui, de par les textes antérieurs qu'elle détourne et dont elle dévie, s'emploie à intextuer l'obliquité. Deux pratiques différentes produisant un effet similaire.

6. L'obliquité verbalisée : la langue lézardée

Il y a, dans les Rougon-Macquart, de nombreuses métaphores topographiques et architecturales pour, bien sûr, donner forme à la fêlure. Les murs des maisons se lézardent fréquemment. Mais ces fissurations du bâti déteignent sur les mots utilisés par les personnages. On lit dans *Le Docteur Pascal* : des « sortes de lézardes qui s'étaient produites dans les mots » (DP : 304). Et Félicité cherche sans relâche « la lézarde du colosse, la fente où elle allait introduire les doigts, pour le faire éclater » (*ibid.* : 318) – le colosse étant l'armoire dans laquelle Pascal a enfermé

[14] Ménard cite elle-même, dans cette partie de l'ouvrage, Hamon 1993 : 109.

les dossiers de famille, les « sales légendes » – et dès qu'elle y parvient, elle met le feu à tout ce qu'elle trouve. Il ne reste plus que des « phrases incomplètes », des « mots à moitié mangés par le feu » (*ibid.* : 339). « Chaque débris s'animait, la famille exécrable et fraternelle renaissait de ces miettes, de ces cendres noires où ne couraient plus que des syllabes incohérentes » (*ibid.*). La langue est mise en ellipse et, par ce biais, en hiatus. Cette perforation, ce détraquement, matérialise à son tour l'éloignement de la norme et atteste de la présence d'un deuxième capital insoupçonné. Les lecteurs assistent à une dérive fictionnelle et textuelle, un glissement régulier, aux allures d'apocryphe qui déteint sur les personnages en déformation et reformation permanentes.

7. Conclusion

De par l'ampleur anamorphotique qu'elle prend, l'obliquité renvoie une image à la fois hyperbolique et déformante qui confère une acception positive et valorisante à et de la fêlure, ce qui bien évidemment n'enlève rien à l'atrocité qui s'en dégage dans bien des situations romanesques. Il s'agit ici de complémentarité et de décloisonnement. L'obliquité trace les contours d'un chemin détourné, d'un ouvroir latéral, d'un penchant – dans tous les sens du terme – c'est-à-dire d'une inclinaison traversière indispensable qui s'éloigne des généralités et s'individualise. Elle incarne, nul doute aucun, un deuxième capital, trop longtemps insoupçonné ou appréhendé trop étroitement, bien que riche et passionnant, dont disposent les Macquart encore plus que les Rougon visiblement corsetés dans un corps marmoréen. De nos jours, l'obliquité pourrait facilement être qualifiée de *queer*, en opposition à *straight*, et nous pourrions rapidement être invité.es à emprunter une nouvelle déviation afin de pratiquer une « lecture actualisante » (*cf.* Citton 2007) ou anachronique, selon le point de vue adopté, des textes passés comme d'autres auteurs.trices l'ont récemment fait pour, par exemple, l'œuvre romanesque de Flaubert (*cf.* Bem 2021). Cela ferait-il de nous des chercheur.es obliques dès lors qu'« à certains moments nous contournons telle ou telle injonction normative – dans quelque domaine que ce soit » (*ibid.* : 15) ? Si la question reste certes sans réponse, il ne tient qu'à nous de saisir toute déviation qui croise notre route. Sachons reconnaître ce magnifique *kaïros*.

Bibliographie

ALFANDARY, ISABELLE (2015) : « Obliquité de la littérature chez Jacques Derrida ». Dans : *L'Atelier* 7, 1, 1-10, [en ligne] www.academia.edu/es/15936226/Obliquit%C3%A9_de_la_litt%C3%A9rature_chez_Jacques_Derrida, consulté le 22 avril 2023.

ARASSE, DANIEL (2004) : *Histoires de peinture.* Paris : Denoël.

BARTHES, ROLAND (2002 [1968-1971]) : *Œuvres complètes*. Paris : Seuil.

BEAUREGARD, NANE (2022) : *La Fissure*. Paris : Ramsay éditions.

BEM, JEANNE (2021) : *Flaubert aux prises avec le « genre ». De la famille queer à la « Nouvelle femme ».* Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

CHALIER, CATHERINE (1998) : *Pour une morale au-delà du savoir – Kant et Lévinas*. Paris : Albin Michel.

CITTON, YVES (2007) : *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris : Éditions Amsterdam.

DE CERTEAU, MICHEL (1990) : *L'Invention du quotidien*. T. 1 : *Arts de faire*. Paris : Gallimard.

DELBART, NATHALIE (2019) : *Le Strabisme du tableau. Essai sur les regards divergents du portrait*. Cherbourg : L'Incidence Éditions.

DELEUZE, GILLES ([1969] 1997) : « Zola et la fêlure ». Dans : *id* : *Logique du Sens*. Paris : Minuit, 373-383.

DERRIDA, JACQUES (1993) : *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

— (2003) : *Genèses, généalogies, genres et le génie : Les secrets de l'archive.* Paris : Galilée.

DESHOULIÈRES, VALÉRIE (2007) : « L'Idiot ou ' l'autrui absolu de l'éthique '. Recherches psychiatriques, réfractions littéraires ». Dans : Arambasin, Nella / Dahan-Gaida, Laurence (éds.) : *L'Autre EnQuête. Médiations littéraires et culturelles de l'altérité*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 124-125.

GHEORGIU, VIRGIL (1997 [1949/1950]) : *La 25e heure*. Paris : Pocket.

GIRARD, THIBAULT (2015) : *L'oblique dans le monde grec : concept et imagerie.* Oxford : Archaeopress.

HAMON, PHILIPPE (1993) : *Du Descriptif*. Paris : Hachette.

— (1998) : *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart*. Genève : Droz.

— (2018) : *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature.* Genève : Droz.

KLEE, PAUL (1998) : *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard.

KRIEG, ANNE (2023) : « La Gourmande 'Embélie' Kintsugi », [en ligne] www.annekrieg.com/la-gourmande-embellie-kintsugi, consulté le 23 avril 2023.

MÉNARD, SOPHIE (2014) : *Emile Zola et les aveux du corps*. Paris : Classiques Garnier.

REGARD, FRÉDÉRIC (2003): « A Philosophy of Magical Rhetoric. Notes on Jeanette Winterson's *Dancing Lesson* ». Dans : *Etudes britanniques contemporaines* 25, 115-129.

ZOLA, ÉMILE (1895 [1871]) : *La Curée*. Paris : Charpentier et Fasquelle.

— (1969a [1871]) : *La Fortune des Rougon*. Paris : Seuil.

— (1969b [1874]) : *La Conquête de Plassans*. Paris : Seuil.

— (1969c [1890]) : *La Bête humaine*. Paris : Seuil.

— (1969d [1893]) : *Le Docteur Pascal*. Paris : Seuil.

Dagmar Stöferle

Balzacs Pantherin – Tierfiguren als narratives Kapital in der *Comédie humaine*

Cet article interroge le rôle du corps des animaux dans *La Comédie humaine.* Dans sa „Préface de 1842“, Balzac explique l'idée de son projet littéraire par une analogie avec l'histoire naturelle et la zoologie. À la manière de la classification des animaux selon le milieu où ils vivent, il envisage de décrire la société de son univers romanesque à travers le prisme de l'*espèce sociologique*. En effet, le romancier semble adopter non seulement l'idée de la classification pour la description de la société, mais aussi le procédé qui consiste à décrire ses personnages selon leur physique, leur comportement habituel et leurs instincts supposés. La comparaison du comportement humain avec celui d'un animal se révèle ainsi un procédé essentiel de la description balzacienne. Si, selon une logique dite ‚réaliste‘, la frontière entre les espèces (animales et humaines) reste généralement infranchissable, et si Balzac, généralement, ne va pas au-delà de la comparaison, les moments où cette frontière semble bien être dépassée, retiennent particulièrement l'attention. C'est le cas dans la nouvelle *Une passion dans le désert*, parue en 1830, que nous analyserons dans cet article: dans ce récit qui se déroule dans le désert égyptien pendant la campagne de Napoléon, une panthère prend l'aspect d'une femme dangereuse aux yeux d'un soldat échappé depuis peu de la captivité arabe chez les Maugrabins. A partir de ce texte, on peut montrer que, pour le narrateur balzacien, les passions marquent un domaine partagé entre les espèces, un domaine aussi bien humain qu'animal. Ces passions hautement ambiguës et que l'on ne peut jamais canaliser ou dompter définitivement sont au centre de la poétique de Balzac.

1. Humanität und Animalität

Wäre für Balzacs Romanwerk *La Comédie humaine* doch der Titel *La Comédie animale* passender gewesen? Dieser Gedanke drängt sich zumindest auf, wenn man den konzeptionell wichtigen „Avant-propos“ von 1842 vor dem Hintergrund der Animal Studies noch einmal liest. Intertextuell und kompositorisch folgt Balzac mit seinen Anekdoten, Novellen und Romanen weniger Dantes Vorbild der *Divina Commedia* als vielmehr dem naturgeschichtlichen Modell der Taxonomie. Die früheste Idee, schreibt Balzac, der Traum, die Chimäre von seinem Projekt der *Comédie humaine* sei ihm aufgrund eines Vergleichs gekommen: „Cette idée vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité“ (A: 7).[1] In einem fulminanten Auftakt erklärt Balzac seine bisherigen literarischen Texte, die er als ein

[1] Balzac wird im Folgenden nach der Pléiade-Ausgabe, hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard 1976-1981 zitiert. Der Übersichtlichkeit halber werden die Belege mit folgenden Siglen (gefolgt von der Seitenangabe) im Text wiedergegeben: A = „Avant-Propos“ von 1842, S = *Sarrasine*; FYO = *La Fille aux yeux d'or*, P = *Une passion dans le désert*; PG = *Le Père Goriot*.

einziges zusammenhängendes Werk begriffen haben will, in Anlehnung an die naturwissenschaftliche, systematische Klassifizierung, die Carl von Linné (1707-1778) und Georges Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) für die Botanik und Zoologie eingeführt hatten. So wie Linné und Buffon die Tier- und Pflanzenwelt klassifiziert und neu benannt haben, möchte Balzac die menschliche Gesellschaft nach einem allgemeinen Baugesetz darstellen. Hierfür knüpft er gleich auf der ersten Seite seines Vorworts an den 1830 an der Pariser Académie des Sciences öffentlich ausgetragenen Disput zwischen den beiden Naturforschern Georges Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire an. Dabei geht es ihm jedoch nicht wirklich um die verschiedenen Positionen in der Auseinandersetzung um die Entstehung und Entwicklung der Arten und Gattungen; eher dient ihm die Debatte dazu, das Thema mit dem Begriff einer „*unité de composition*" (A: 8, H.i.T.) insgesamt für sein soziologisch-literarisches Projekt in Anspruch nehmen zu können.[2] Mit großer Geste stellt er in seinem Bezug auf Cuvier und Saint-Hilaire fest: „Il n'y a qu'un animal" (*ibid.*) – es gibt nur ein Lebewesen.

Es ist vor allem der Milieu-Gedanke, den Balzac vom Tierreich auf die gegenwärtige Gesellschaft überträgt. So wie die *Espèces Zoologiques* sich aus ihrem jeweiligen natürlichen Umfeld entwickelten und erklärbar seien – der Eisbär aus dem Eis, die Fischflosse aus dem Wasser, die langen Affenarme aus den hohen Bäumen, in denen sie sich bewegen, so gelte dies auch für die *Espèces Sociologiques* (*cf. ibid.*): „Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques" (*ibid.*). Und so vergleicht Balzac die verschiedenen Berufe wie Bäcker, Kaufmann, Priester, Bettler usw. mit den verschiedenen Tierarten, die es gibt:

> La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis. (*ibid.*)

Mit diesem Vergleich beginnen natürlich viele Probleme, im modernen kritischen Diskurs nicht zuletzt Probleme der Intersektionalität. Im „Avant-propos" geht Balzac

[2] Zu den argumentativen Missverständnissen *cf.* bereits die Fußnoten in der Pléiade-Ausgabe (A: 1113-1119); aus der Perspektive der Animal Studies weisen Preuss / Schönbeck (2015: 250-270) auf Balzacs Widersprüche im „Avant-propos" von 1842 hin.

vor allem auf die Frauen und Dinge ein, die das klassifizierende Einordnen in der Menschenwelt so viel schwieriger als in der Tier- und Pflanzenwelt machten. Während sich in der Tierwelt beispielsweise das Weibchen (*femelle*) leicht als Ableitung des Männchens (*mâle*) bestimmen lasse, sei dies in der menschlichen Gesellschaft nicht so leicht möglich. Buffon habe die Löwin (*lionne*) in wenigen Sätzen aus seiner umfassenden Beschreibung des Löwen (*lion*) einfach ‚vollenden' (*achever*; *ibid.*) können, während die Frau, *la femme*, so stellt er lakonisch fest, eben nicht einfach ein Weibchen, *une femelle*, sei. Frauen machen das System der *Comédie humaine* laut Balzac vor allem dadurch kompliziert, dass sie durch Verheiratung zu (Mit-)Akteurinnen sozialen Auf- oder Abstiegs werden können. Aber auch die Dinge (*les choses*) machen die Analogie von Mensch und Tier problematisch: „L'animal a peu de mobilier" (*ibid.*: 9), heißt es nochmals lakonisch, während die Menschen sich oftmals gerade erst durch ihr ‚Dingumfeld' zu bestimmen scheinen (*cf.* hierzu Farrant 2017: 157-180). Wo sich das Tier wesentlich in der Natur, in der es lebt, anpasst, scheinen es im Fall des Menschen eher die Dinge – der Besitz, Kleidung, Eigentum, Geld oder gar das Kapital – zu sein, die den Menschen zu dem machen, was er ist.

Obwohl Balzac und die Herausgeber nach ihm bei der schon vor 1842 praktizierten Unterteilung seiner Texte in *Études de mœurs, Études philosophiques* und *Études analytiques* bleiben, kommt an dieser Stelle des „Avant-propos" interessanterweise eine andere potentielle Dreigliederung für das schon begonnene und weiter als zusammenhängendes Werk konzipierte Schreibprojekt ins Spiel: „Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme: les hommes, les femmes et les choses" (*ibid.*). In der Einteilung in Menschen, Frauen, Dinge schwingt sowohl eine zunehmende Verdinglichung als auch Entfremdung mit, v.a. wenn man die Doppelbedeutung des französischen *homme* für ‚Mensch' und ‚Mann' bzw. eine misogyne ‚Ableitung' der Frau aus dem Mann mitberücksichtigt. Übergeordnetes, biologisches Klassifikationskriterium für die fiktionalen Romanfiguren wäre dann nicht nur der Grad ihrer Belebtheit bzw. Unbelebtheit, sondern auch ihrer (moralisch konnotierten) Menschlichkeit. Was aber den belebten Körper definiert, was ihn ausmacht, was den belebten Körper vom unbelebten Ding unterscheidet, bleibt eine Leerstelle in der *Comédie humaine.* Animalität im Sinne von lebendigen, animierten, aber hybriden

Romanfiguren tritt an die Stelle einer eindeutig klassifizier- und definierbaren Wesenheit oder ‚Humanität'.

Der Körper interessiert in den folgenden Überlegungen damit vor allem als belebter bzw. durch die Fiktion narrativ ‚animierter' Körper. In Anbetracht von Balzacs grundlegender Analogie von Animalität und Humanität soll dabei vor allem die Funktion des Tierkörpers bzw. der Tierfigur für die *Comédie humaine* befragt werden. Dies geschieht in drei Argumentationsschritten:

Zunächst soll dargelegt werden, auf welche traditionellen und zeitgenössischen Diskurse sich Balzac stützt. Dabei stößt man, neben Linnés *Systema Naturae* (1735) oder Buffons *Histoire naturelle* (1749-89), insbesondere auf die Physiologie und die Physiognomie, aber auch auf ein wissenschaftshistorisch kurioses Werk wie *De motu animalium* (1680) des Naturforschers Giovanni Alfonso Borelli. Balzac erwähnt es in seiner 1833 erschienenen *Théorie de la démarche*, die als gewissermaßen dynamisierte Physiognomik wieder zurückverweist auf Balzacs schon 1829 erstmals publizierte *Physiologie du mariage*.

Im zweiten Schritt soll gezeigt werden, dass die ebenfalls in diesem Zeitraum, nämlich 1830 entstandene Novelle *Une passion dans le désert* für Balzacs Figurenkonzeption zwischen Animalität, Humanität und Hybridität zentral ist. Das Oszillieren zwischen Humanität und Animalität im Fall von Balzacs Pantherin erweist sich nicht nur als poetologisch-ästhetisch zentral; es indiziert zugleich ein implizites tierphilosophisches Interesse für die Unterschiede zwischen Tieren und Menschen bzw. für die anthropologische Differenz: Was unterscheidet Menschen von Tieren? Dass sie sprechen können, dass sie lachen, denken, fühlen, Scham empfinden oder leiden können?[3] Mit dieser Frage geht das Eintauchen in Balzacs Figurenuniversum, das bekanntlich an die 3000 Figuren enthält, einher. Diese Figuren, das darf nicht vergessen werden, sind immer schon rhetorische Figuren, Textfiguren, keine echten Körper aus Fleisch und Blut. Nicht nur, was das Geschlecht angeht, handelt es sich um spektakuläre Figuren der Mischung, um hybride Figuren, sondern auch, was andere Identitätsmarker wie Race und Class, Religion und Alter angeht. Die *Comédie humaine* wimmelt von transgressiven Figuren: Wucherer, Kreolen, Kurtisanen, Verbrecher, Dandys, exzentrischen Künstlern, Cousinen,

[3] Zur Unterscheidung von Tierphilosophie und Tierethik im Rahmen einer ‚Tiertheorie' bzw. der *Critical Animal Studies cf.* die „Einführung" in Borgards / Kling / Köhring 2020.

Greisen und Witwen.[4] Balzacs erotisch anziehende, sexuell hybride und animalische Pantherin unterhält beispielsweise auffällige intratextuelle Beziehungen zur Novelle *Sarrasine*, die auch 1830 erscheint, und zur Erzählung *La Fille aux yeux d'or* (1834/35).

Schließlich wird es um das narrative Kapital gehen, das Balzac aus diesen hybriden Figuren schlägt: Hier fallen vor allem Inkonsistenzen – Metalepsen – auf, die der vermeintlich so auktoriale Erzähler der *Comédie humaine* in Kauf nimmt, um seine ‚Fiktionen' nicht nur im romanpoetologischen, sondern auch buchstäblich ökonomischen Interesse an die Frau bzw. den Mann zu bringen. Ebenso lässt sich mit der spezifischen Übertragungslogik von Balzacs ambivalentem *passion*-Begriff der Bogen zur Tierphilosophie zurückschlagen. Denn die Frage, die Balzac in *Une passion dans le désert* stellt – ob auch Tiere mit *passions* ausgestattet seien oder nicht – führt zu Jeremy Benthams *Introduction of Morals and Legislation* (1789), der dort ähnlich zufällig (oder missverständlich) wie Balzac, nämlich in einer Fußnote, die Frage aufwirft, ob Tiere leiden können.

2. Menschen, Frauen und Dinge … oder Tiere?

Nicht nur der „Avant-propos" von 1842 führt diskursgeschichtlich zu den Natur- und Humanwissenschaften, deren Wissen und Verfahren Balzac sich für seine Romanpoetik zunutze macht. Es sind vor allem noch zwei andere Texte aus den *Études analytiques*, die auf die Spur einer hybriden Figurenkonzeption, aber auch einer hybriden Erzählstimme der *Comédie humaine* führen. Ich denke dabei zum einen an die 1829 publizierte *Physiologie du mariage* und die 1833 in vier Folgen der Zeitschrift *L'Europe littéraire* erschienene *Théorie de la démarche*.[5] Diese vermeintlich analytischen Texte sind – wie die Novelle *Une passion dans le désert* – am Rand der realistischen Romanpoetik angesiedelt und geben dort gewissermaßen als Rudimente oder Spuren eines ebenso theoretisch-wissenschaftlichen wie praktisch-literarischen Projekts Zeugnis von einer radikal kapitalisierten Narration. Texte wie die *Physiologie du mariage*, die *Théorie de la démarche* oder auch

---

[4] *Cf.* insb. die Beiträge von Pierre Glaudes und Julia Brühne in diesem Band.

[5] Der Herausgeberin des Bandes, Gisela Febel, sei an dieser Stelle herzlich für den Hinweis auf die Physiognomik gedankt. Ebenso für den Hinweis auf die *Théorie de la démarche*, Borellis *De motu animalium* und die im Folgenden erwähnten Querverweise auf die Arbeiten von Petra Löffler, Thomas Kirchner und Andreas Mayer.

der *Traité de la vie élégante* von 1830 tragen im Titel einen Anspruch von Wissenschaftlichkeit und bedienen sich zugleich einer fiktionalisierten Narration. Hier wird ein neues Marktsegment entdeckt, das, was heute Ratgeber- oder populäre Wissenschaftsliteratur genannt wird. Erzählen wird kapitalisiert.

Die *Théorie de la démarche* beispielsweise kann als wissenschaftlicher, aber auch moraldidaktischer Text verstanden werden, der nicht nur erklären soll, wie sich die verschiedenen Menschen (und Menschentypen) bewegen, sondern auch, wie man (und frau) sich am schönsten und besten zu bewegen hat. Wie die *Physiologie du mariage* ist auch Balzacs *Théorie de la démarche* von ‚Axiomen' durchsäht und hat den Anspruch, zur Verfeinerung von Sitten und Moral beizutragen:

> Tout mouvement a une expression qui lui est propre et qui vient de l'âme. Les mouvements faux tiennent essentiellement à la nature du caractère; les mouvements gauches viennent des habitudes. (Balzac 1981 [1833]: 297)

Es geht nicht nur um die Beschreibung der menschlichen Gangarten, sondern auch um deren verfeinernden Normierung. So versteht sich die *Théorie de la démarche* gleichermaßen als Beschreibung und Idealisierung des Menschenkörpers. In der *Physiologie du mariage*, die auch innerhalb des neuen marktorientierten Literaturgenres der ‚Codes', ‚Arts' und ‚Physiologies' zu situieren ist (*cf.* Stöferle 2018: 68), bezieht sich Balzac ausdrücklich auf die Physiognomik Johann Caspar Lavaters (1741-1801), der den Charakter der Menschen über ihre unveränderlichen Gesichtszüge entziffern wollte. Lavaters *L'art de connaitre les hommes par la physionomie* in der erweiterten zehnbändigen Ausgabe von Moreau erscheint zwischen 1806 und 1809 in Paris und findet große Beachtung (*cf.* Baldensperger 1910: bes. 51-70), nachdem bereits zuvor die erste Übersetzung von Lavaters vierbändigem Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* unter dem Titel: *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoitre l'homme et à le faire aimer* in Den Haag (1781-1803) erschienen war. Die Physiognomik hat die französische Kunst und Literatur insgesamt stark beeinflusst, vor allem aber hat sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Verbund mit der Entstehung der modernen Physiologie zu einer zunehmend verwissenschaftlichten literarischen Prosa beigetragen. Auch Charles Le Bruns Studien zur Physiognomik, die erst 1806 zusammenhängend publiziert wurden, haben die Verwendung physiognomischer Portraits im realistischen Roman befördert. Le Bruns Überlegungen zur Verbindung von Tier, Mensch und Affekt, die er in seinem

Traité des passions niederschrieb, wurde posthum 1698 publiziert und ebenfalls zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu gelesen. (*cf.* Kirchner 1990: 35sq.):

> die Physiognomik […] erfuhr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung. Die Aufmerksamkeit, die sie in diesem Zeitraum auf sich lenken konnte, erklärt sich vor dem Hintergrund der Bemühungen um eine Überwindung des Descartes'schen Leib-Seele-Dualismus. […] Gefordert wurde ein Menschenbild, das einer einheitlichen wissenschaftlichen, empirisch nachvollziehbaren Betrachtungsweise zugänglich war. (*ibid.*)

Balzac nutzt die Physiognomik nicht nur für eine realistische Beschreibungskunst, sondern auch als Mittel komisch-karnevalesken Erzählens. So legt er in der *Physiologie du mariage* Lavaters physiognomische Wissenschaft v.a. den frisch verheirateten Ehemännern ans Herz, die durch das Studium von Mimik und Gestik sowohl ihrer Frauen als auch den in seinem Haus ein- und ausgehenden Junggesellen dazu befähigt werden sollen, den Ehebruch ihrer Frau antizipieren und verhindern zu können:

> La *Physiognomomie* [sic] de Lavater a créé une véritable science. Elle a pris place enfin parmi les connaissances humaines. […] Les habitudes du corps, l'écriture, le son de la voix, les manières ont plus d'une fois éclairé la femme qui aime, le diplomate qui trompe, l'administrateur habile ou le souverain obligés de démêler d'un coup d'œil l'amour, la trahison ou le mérite inconnus. (Balzac 1980 [1829]: 1044)

Der Plot der *Physiologie du mariage* beruht auf dem ganz am Ende als sinnlos eingestandenen Versuch der Domestizierung von Ehefrauen. Erzählt bzw. ironisch an pseudowissenschaftlichen Erkenntnissen illustriert wird dies von einem männlichen Erzähler, der ein vermeintlich ausschließlich männliches Lesepublikum adressiert.[6] ‚Die Frau' der *Physiologie du mariage*, die vom Ehebruch abgehalten werden muss, ähnelt damit jenem schönen, aber wilden Tier, das Balzac in der Novelle *Une passion dans le désert* romanesk-novellistisch in Szene setzen wird:

> Pour nous et pour ceux auxquels ce livre est destiné, une femme est une variété rare dans le genre humain, et dont voici les principaux caractères physiologiques. […] Elle se reconnaît généralement à la blancheur, à la finesse, à la douceur de la peau. Son penchant la porte à une exquise propreté. Ses doigts ont horreur de rencontrer autre chose que des objets doux, moelleux, parfumés. Comme l'hermine, elle meurt quelquefois de douleur de voir souiller sa blanche tunique. (Balzac 1980 [1829]: 922sq.)

6 In der Widmung der *Physiologie du mariage* wird der „homme supérieur" adressiert, und über die Frauen heißt es im Anschluss daran ironisch: „Les dames n'entrent pas ici" (*cf.* hierzu ausführlicher Stöferle 2018: 61-83).

Die hier an Bourdieus Begriff des Habitus erinnernde Beschreibung der bürgerlichen, aber eben auch raubtierhaft[7] schönen und wilden Ehefrau erweist sich als eine gleichsam praktisch umgesetzte ‚*Théorie de la démarche*'. Erklärt Balzac seine ‚Bewegungstheorie' dort doch auch explizit in Analogie zu Lavaters Physiognomik:

> Cependant, Lavater a bien dit, avant moi, que, tout étant homogène dans l'homme, sa démarche devait être au moins aussi éloquente que l'est sa physionomie; la démarche est la physionomie du corps. (Balzac 1981 [1833]: 262)

Balzac fasst die ‚Gangart' – *la démarche* – als eine Physiognomik des Körpers auf, „in deren Eigenart sich die menschlichen Tugenden und Krankheiten dem aufmerksamen Beobachter auf unbarmherzige Weise offenbaren" (*cf.* Mayer 2013: 12). Anders als Lavater bezieht er sich jedoch auf Körper in Bewegung und in sozialen Milieus und dynamisiert damit die Physiognomie.

In der *Théorie de la démarche* orientiert sich Balzac an der früheren naturphilosophischen Literatur und berichtet zunächst begeistert von seiner Entdeckung der italienischen Studie über die Tiere von Giovanni Alfonso Borelli: „Parmi ces fleurs d'étude, la première […] a été d'apprendre […] que, déjà, l'Italien Borelli avait fait un grand ouvrage *De actu animalium* („Du mouvement des animaux")" (Balzac 1981 [1833]: 272). Allerdings enttäuscht Balzac dieser Vorläufer der Biomechanik, der eher eine Maschine oder eine unbelebte Natur als das belebte Lebewesen, *l'animal*, im Blick hat. Balzac interessiert den Körper ja gerade in seiner Beseeltheit, Belebtheit, ‚Animalität' im Wortsinn.[8] So verwundert es nicht, wenn er auch in der *Théorie de la démarche* unversehens in den Tiervergleich, ja: in die ‚Tier-Szene' gleitet:

> […] je vis une chèvre jouant en compagnie d'un jeune chat sur le gazon. En dehors du jardin se trouvait un chien qui, désespéré de ne pas faire sa partie, allait, venait, jappait, sautait. De temps à autre, la chèvre et le chat s'arrêtaient pour le regarder par un mouvement plein de commisération. […] Je fus stupéfait en admirant le feu des mouvements de cette chèvre, la finesse alerte du chat, la délicatesse des contours que le chien imprimait à sa tête et à son corps. Il n'y a pas un animal qui n'intéresse plus qu'un homme quand on l'examine un peu philosophiquement. Chez lui, rien n'est faux! (*ibid.*: 296)

---

[7] Als Tiervergleich dient hier das Hermelin, nicht der Panther. Damit werden zwar andere Assoziationen als beim Panther geweckt: Das weiße Winterfell steht für Reinheit und royale Exklusivität. Aber bei beiden Tieren handelt es sich um Raubtiere, womit sich beide Tiere auch als Antithese ‚treue Ehefrau vs. Ehebrecherin' lesen lassen.

[8] Die zweibändige Studie Borellis von 1680 trägt den Titel *De motu animalium*, Balzac zitiert ihn falsch als „De actu animalium", gibt den Titel auf Französisch aber korrekt mit „Du mouvement des animaux" wieder.

Balzac beobachtet, wie in einem abgegrenzten Garten eine Ziege und eine Katze zusammen spielen, während beide zugleich von einem Hund außerhalb des Gartens beobachtet werden. Die Physiognomie der Tiere zeigt nun für Balzac eine Bewegungsweise, die kraftsparend, ökonomisch und zugleich naiv, moralisch aufrichtig sei:

> Les animaux sont gracieux dans leurs mouvements, en ne dépensant jamais que la somme de force nécessaire pour atteindre à leur but. Ils ne sont jamais ni faux ni gauches, en exprimant avec naïveté leur idée. (*ibid*.: 297)

Um die ‚richtige' Bewegung zu verdeutlichen, der Balzac Ausdruck verleihen möchte, rekurriert er interessanterweise auf die vermeintlich vernunft- und sprachlosen Tiere. Die Haustiere Hund, Katze, Ziege werden zu einem natürlichen, ökonomischen und ästhetischen Ideal: Sie machen keine überflüssige Bewegung und sind darin auch noch grazil. Im Vergleich mit ihnen erweist sich der Mensch, rousseauistisch und kulturpessimistisch, als der denaturierte, verdorbene Verlierer: „Un démon moqueur me jeta cette horrible phrase de Rousseau: *L'homme qui pense est un animal dépravé!* (*ibid*.: 296). Dass das Beispiel insofern hinkt, als ein Gewaltausbruch des aus dem Garten ausgeschlossen Hundes womöglich nur durch einen Zaun verhindert wird, erläutert Balzac an dieser Stelle natürlich nicht. Stattdessen wird ‚das Tier' zur Norm für die menschliche Bewegung erhoben:

> L'animal se meut toujours avec douceur à l'état normal. Aussi rien n'est-il plus ridicule que les grands gestes, les secousses, les voix hautes et flûtées, les révérences pressées. [...] Le mouvement humain est comme le style du corps: il faut le corriger beaucoup pour l'amener à être simple. Dans ses actions comme dans ses idées, l'homme va toujours du composé au simple. La bonne éducation consiste à laisser aux enfants leur naturel, et à les empêcher d'imiter l'exagération des grandes personnes. (*ibid*.: 55)

Der Tiervergleich erfolgt einmal mehr in anthropozentrischer Absicht. Balzacs Bewegungstheorie zielt auf den Menschen als Untersuchungsgegenstand, nicht auf das Tier. Aber zugleich ist diese ‚Theorie' offensichtlich angewiesen auf eine Tierfigur, die sich Balzac als transparent und eindeutig erklärbar vorstellt. So sieht Petra Löffler die wissenspoetologische Originalität von Balzacs Bewegungsbegriff darin, dass er „sowohl das Denken wie das Sprechen als auch die Körperbewegung meint" und dass er damit „den statischen Zeichenbegriff Lavaters durch einen dynamischen" ablöst (Löffler 2004: 80).

Danielle Dupuis fragt in „Des animaux et des hommes dans *La Comédie humaine*" nach der Rolle der Tiere in Balzacs Romanen und kommt dabei auf eine ganz erstaunliche zoologische Parallelwelt, die sich den Lesenden tatsächlich erst

auf den zweiten Blick erschließt (*cf.* Dupuis 2018). Darüber hinaus stellt sie fest, dass die in der *Comédie humaine* auftauchenden oder auftretenden Tiere teilweise fast mit ihren menschlichen Begleiterinnen und Begleitern verschmelzen – allerdings nicht in dem optimistisch-tierethisch engagierten Sinne von *companions*, wie Donna Haraway Menschen und Tiere als eine einzige Spezies zu beschreiben versucht (*cf.* Haraway 2003). Beunruhigender, liegt Dupuis' Fazit in der Feststellung, dass sehr viele Tiere, die in Balzacs Romanen vorkommen, geopfert werden oder einfach sterben müssen und dass solche Tier-Szenen die dunkle Seite der *Comédie humaine* unterstreichen würden (Dupuis 2018: 296).

Erwartungsgemäß haben die Tiere bei Balzac oft die Funktion einer Steigerung der Exaktheit in der Beschreibung, gerade im rhetorischen Vergleich machen sie einen bestimmten mimischen oder gestischen Ausdruck, den Habitus einer bestimmten Romanfigur anschaulicher, ja: realistischer. Stellvertretend mag dies die berühmte Pensionsinhaberin aus dem *Père Goriot*, Madame Vauquer, illustrieren: Just bevor sie im Roman selbst ihren ersten Auftritt hat, wird sie überraschenderweise nicht sogleich mit dem schäbigen Pensionsmobiliar dinghaft, klassenspezifisch assoziiert, sondern mit ihrem Haustier – nicht zufällig einer Katze – eingeführt. Die Katze geht der Figur buchstäblich voraus:

> Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son rourou matinal. (PG: 54)

Der Pensionssalon, Schauplatz des *Père Goriot* und nicht zuletzt erzählökonomischer Umschlagplatz von moralisch und wirtschaftlich dubiosen Geschäften, wird im Prinzip von Mme Vauquers Katze regiert, nicht von der Pensionsinhaberin selbst. Die klischeehaft unzähmbare, weiblich-wild-naturhafte – und parasitäre – Katze nimmt gleichsam das Spektakel des Romans vorweg, dessen Figuren letztlich allesamt von einem animalischen Begehren des ökonomischen und gesellschaftlichen Aufstiegs getrieben sind.

3. Animalität als transgressive Leidenschaft: *Une passion dans le désert*

Auf einer buchstäblichen Ebene spielen die Tiere damit keine zentrale Rolle in Balzacs Texten; als Attribute der menschlichen Figuren werden sie leicht überlesen.

Tiere sind in aller Regel keine eigenständigen Figuren in der *Comédie humaine*, aber die Metapher der Animalität ist ein aufschlussreiches Symptom für Balzacs insgesamt zu Transgression und Exzess neigenden Figuren. Dies wird vielleicht in keinem Text so deutlich wie in dem kurzen Text *Une passion dans le désert* (1830).

Bei der Novelle handelt es sich m.W. um den einzigen Text der *Comédie humaine*, in dem ein Tier, nämlich ein Panther, die Hauptfigur darstellt. Der Inhalt der Erzählung ist schnell wiedergegeben, ihre Subtilitäten hingegen erschließen sich – ähnlich wie im Fall der u.a. durch Roland Barthes berühmt gewordenen Novelle *Sarrasine* – erst auf den zweiten (oder dritten) Blick. Die Geschichte spielt während Napoleons Ägyptenfeldzug 1798/99: Ein provenzalischer Soldat unter dem Befehl des General Desaix gerät in Gefangenschaft einheimischer Kämpfer („Maugrabins", P: 1220), aus der er sich jedoch befreien kann. In der Wüste trifft er auf ein wildes Tier, einen Panther (*une panthère*), mit dem er eine wunderbare Zeit verbringt, bevor er aufgrund eines Missverständnisses wieder flieht und schließlich nach Frankreich zurückkehrt. Neben dem frühen historischen Roman *Les Chouans* (1829) ist dies der einzige Text, der in den „Études de mœurs" unter den „Scènes de la vie militaire" eingeordnet ist. Im Werkkatalog der *Comédie humaine* von 1845 war die Novelle für einen geplanten Zyklus unter dem Titel *Français en Égypte* vorgesehen, zu dem außerdem die Erzählungen *Le Prophète* und *Le Pacha* gehören sollten, die indessen nicht realisiert worden sind (*cf.* Glaudes 2014: 335) Zuvor, 1837, hatte Balzac die Novelle noch unter den *Études philosophiques* rubriziert, wo sie zusammen mit den Erzählungen *Voyage de Paris à Java* und *L'Amour dans le harem* unter dem Untertitel *Fantaisies* publiziert worden war. *Une passion dans le désert* gehört also zu den ‚orientalischen' Geschichten und damit klassifikatorisch, gattungstypologisch und raumtopologisch zur Peripherie der *Comédie humaine.*

Wie die im gleichen Jahr 1830 entstandene Novelle *Sarrasine* besteht *Une passion dans le désert* aus einer Rahmen- und einer Binnengeschichte, deren Verhältnis zueinander komplex ist. Und wie die Geschichte des Bildhauers Sarrasine, der sich in den Kastraten Zambinella verliebt und am Ende getötet wird (*cf.* S: 1033-1076), spielt *Une passion dans le désert* nicht in Frankreich, sondern in einem

exotischen bzw. exotisierten Anderswo, in Oberägypten bzw. in Italien.[9] Das Thema der illegitimen Hybridisierung, in dem sich Gender, Class und Race überkreuzen, verbindet *Une passion dans le désert* darüber hinaus auf auffällige Weise mit der 1834/35 erstmals erschienenen Erzählung *La Fille aux yeux d'or* (*cf.* FYO: 1039-1112). Dort geht es um die tragische Ermordung der Protagonistin Paquita. Auch das geheimnisumwobene ‚Mädchen mit den Goldaugen' wird wie eine eingesperrte Wildkatze beschrieben, der es nicht gelingt, sich zu befreien. Auch sie ist eine Liebesgefangene, allerdings nicht ihres Geliebten Henry de Marsay, sondern, wie sich am Ende herausstellt, der Marquise de Saint-Réal, die sie aus Eifersucht brutal ersticht (*ibid.*: 1106sq.).

Doch wer ist bzw. worauf verweist nun die *panthère* aus *Une passion dans le désert*? Das Raubtier, auf das der entflohene Gefangene in der nordafrikanischen Wüste eines Nachts trifft, wird vom Erzähler wie ein schillerndes, unfassbares Wesen, weder ganz Tier, noch ganz Mensch, geschildert. Man könnte poetologisch auch sagen: wie eine *rhetorische Figur*, deren Signifikat unbestimmt bleibt. Der Soldat oder *le Provençal*, wie er in der Novelle meist bezeichnet wird, erblickt nachts in der Grotte keine zwei Meter neben sich zunächst zwei schwach gelb leuchtende Augen – „il aperçut deux lueurs faibles et jaunes" (P: 1223). Erschrocken erkennt er „un énorme animal" (*ibid.*) neben sich, welches er noch nicht identifizieren kann: „Était-ce un lion, un tigre, ou un crocodile?" (*ibid.*), heißt es da. Erst im Schein des Mondlichts zeichnet sich „la peau tachetée d'une panthère" (*ibid.*: 1224) ab. Mit ‚Panther' spielt der Erzähler explizit auf die fachterminologische Mehrdeutigkeit des Tieres an: „Le Provençal n'avait pas assez d'instruction pour savoir dans quel sous-genre était classé son ennemi" (*ibid.*: 1223). Während die fiktionale Figur sich nicht auskennt, weiß der Erzähler genau, dass es sich um einen Leoparden handelt, der sich durch die spezielle Rosettenzeichnung seines Fells von anderen Großkatzen unterscheidet:

> Le dessus de la robe, jaune comme de l'or mat, mais bien lisse et doux, portait ces mouchetures caractéristiques, nuancées en forme de roses, qui servent à distinguer les panthères des autres espèces de *felis*. (*ibid.*: 1224)

[9] Während der Liebhaber des Kastraten Zambinella, Sarrasine, am Ende erstochen wird, bevor er selbst die unmögliche Geliebte tötet, ist es in *Une passion dans le désert* der weibliche Panther, der am Ende aus Versehen von dem Soldaten getötet wird.

Dabei ist interessant, dass zwar auf eine Ausdifferenzierung hingewiesen wird, allerdings bezeichnenderweise nicht auf die zoologische zwischen den verschiedenen Großkatzenarten, die schon Buffon in der *Histoire naturelle* seitenlang beschäftigt hat,[10] sondern – viel allgemeiner – „des autres espèces de *felis*" (*ibid.*), womit nur die (Groß-)Familie der Katzen erwähnt ist. Mit dem generisch weiblichen Panther und der phonetischen Ähnlichkeit des lateinischen *felis* für Katze und dem französischen *fauve*, das ursprünglich auf die spezifisch gelb-rotbraune Fellfarbe bestimmter Raub- und Wildtiere verweist, aber auch ‚wild' bedeutet, schafft der Erzähler eine ‚generisch' abstrakte Bedeutungsebene, in welcher Gefahr, Schönheit und Weiblichkeit des Tieres miteinander verbunden werden. Damit bewegt sich Balzac vermutlich bewusst ironisch im Rahmen eines populären, zeitgenössischen misogynen Klischees, vermerkt doch sogar der *Petit Robert* für *panthère* die im 19. Jahrhundert noch gebräuchliche und heute veraltete Bedeutung des Wortes für *une femme emportée, violente.*

Der Provenzale ist nach seiner Selbstbefreiung aus ‚maghrebinischer' Gefangenschaft in der Wüstenhöhle erneut in Gefangenschaft geraten, nunmehr in die eines wilden, weiblichen Tieres, das zu zähmen ihm zwar gelungen ist, das ihn nun aber wie einen Gefangenen bewacht. Im Fortgang der Erzählung wird vor allem die Weiblichkeit des Tieres herausgehoben. Dies beginnt mit: „C'était une femelle" (*ibid.*); danach proliferieren die verschiedensten Stereotypen, wobei die Unterscheidung von Buchstäblichkeit und Figuralität wie aufgehoben scheint. Die Pantherin ist in einem „[c]e lion d'Égypte" (*ibid.*), „comme une petite maîtresse" (*ibid.*: 1225), „la bête" (*ibid.*), „cette courtisane impérieuse" (*ibid.*: 1226), „sultane du désert" (*ibid.*), „cette farouche princesse" (*ibid.*), „certainement un des plus beaux individus de l'espèce" (*ibid.*: 1227), „cette reine solitaire" (*ibid.*); sie vereint Grausamkeit und Arglist, „la froide cruauté des tigres", verbunden „avec la physionomie d'une femme artificieuse" (*ibid.*). In der Vereinigung bzw. der Zähmung der Pantherin durch den Soldaten kommt ein gegensätzlicher, ebenso

10 *Cf.* Buffons Beschreibung von „La panthère, l'once et le léopard" in Buffon 1761, IX: 151-200, hier: 152: „elle [la peau] est marquée de taches noires en grands anneaux ou en forme de rose; ces anneaux sont bien séparés les uns des autres sur les côtés du corps, évuidés dans leur milieu, & la plupart ont une ou plusieurs taches au centre de la même couleur, que le tour de l'anneau, ces mêmes anneaux, dont les uns sont ovales, & les autres circulaires, ont souvent plus de trois ponces de diamètre". Allerdings setzt Buffon sich bei dem Begriff ‚Panther' noch nicht mit dem genetisch bedingten Phänomen des Melanismus (Schwarzfärbung) auseinander.

barbarischer wie romantisch-idyllischer Moment und Höhepunkt der Novelle zustande. Die Gegensätzlichkeit wird explizit: „C'était une vie pleine d'oppositions" (*ibid.*: 1229). Der Soldat erlebt eine neue Wüste, ein neues Leben, Liebe, Kunst, Musik. Für einen kurzen Moment entsteht ein fragiles Gleichgewicht zwischen den beiden Wesen, die bezeichnenderweise metaphorisch für Mann und Frau stehen. Aus der unberechenbaren Wildheit des Tieres scheint eine reziproke erotische Leidenschaft geworden zu sein. Die wilde Pantherin *scheint* gezähmt, aber sie ist es nicht.[11]

Kurze Zeit nach der zoophilen Idylle kommt es jedoch zu einem Missverständnis („malentendu", *ibid.*: 1231): Die Pantherin beißt den Soldaten vermutlich im Liebesspiel leicht in den Oberschenkel, woraufhin dieser das Tier im Affekt erdolcht. Die ephemere Liebesidylle, die Faszination, die die Pantherin auf den Soldaten ausübt, erinnert in ihrer Beschreibung an die Anziehungskraft, die der Bildhauer Sarrasine im Fall des singenden Kastraten Zambinella wahrnimmt: „C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre!" (S: 1061), heißt es dort.

> Il se trouvait dans cette création inespérée de l'amour à ravir tous les hommes, et des beautés dignes de satisfaire un critique. Sarrasine dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue de son piédestal. (*ibid.*)

Auch in *Sarrasine* wird der männliche Protagonist in seiner Wahrnehmung getäuscht; das Objekt des Begehrens, der kastrierte Mann, verliert seine Seele und steigt als verdinglichtes Kunstwerk vom ‚Sockel' der Bühne herunter. Die Grenzen zwischen den Wesen, hier: die Grenzen zwischen lebendigem und totem (Kunst-)Körper Zambinellas verwischen.

Das gefährliche oder verbotene Liebesobjekt wird zu einem Kunstobjekt verdinglicht, oder, anders gesagt, das Kunstwerk wird zum Marx'schen Warenfetisch. Auch in *Une passion dans le désert* kippt die imaginäre Liebesidylle in eine Kunstidylle, denn als der Soldat die Pantherin mit seiner ersten Geliebten Mignonne identifiziert, erschließt sich ihm die Schönheit der Wüste, die stereotyp-exotistisch mit imaginärer Musik assoziiert wird:

[11] Das Faktum der Affektübertragung bleibt – ebenso wie die Zoophilie als Skandalon – latent in der Erzählung: Die Idylle kommt nur dadurch zustande, dass die Pantherin ihren Hunger insbesondere mit dem Kadaver des Pferdes stillt, das der Provenzale bei seiner Flucht zu Tode geritten und in der Wüste zurückgelassen hatte.

> Cette compagnie permit au Provençal d'admirer les sublimes beautés du désert. […] Il écouta des musiques imaginaires dans les cieux. Puis la solitude lui apprit à déployer les trésors de la rêverie. (P: 1229sq.)

Die zu einer Tierfrau bzw. einem Kastraten defigurierten ‚Mischwesen' fungieren in der Binnengeschichte beider Novellen als pure Zeichen, welche synästhetische Kunstwahrnehmungen ermöglichen, *creationes ex animo.*

4. Metalepsen, vielfältige Lesarten und die *passion* als tiertheoretische Antwort

Eine Feminisierung des Panthers und die Sexualisierung des Mensch-Tier-Verhältnisses prägen die fragil-idyllische Mitte der Erzählung, die aufs Ganze gesehen – angesichts der versehentlichen Tötung des geliebten Tieres durch den Soldaten – doch eher tragisch endet. Nun beginnt *Une passion dans le désert* genau wie *Sarrasine* mit einer Rahmung der Binnengeschichte. Der Ich-Erzähler und eine namentlich nicht benannte Dame besuchen in Paris gemeinsam die spektakuläre Zirkusshow des damals berühmten Dompteurs Henri Martin. Als die weibliche Begleitung nicht glauben kann, dass der Dompteur Raubtiere ohne Gewaltanwendung zähmen könne, erzählt der Ich-Erzähler – wie zum Beweis der Möglichkeit der Zähmung – der Dame die Geschichte eines Soldaten, den er schon bei einer früheren Show Henri Martins getroffen habe und der ihm mit seiner eigenen wunderbaren Zähmungsgeschichte die Künste des Dompteurs habe plausibilisieren wollen. Diese Substituierung des Ich-Erzählers durch eine andere Erzählfigur just am Übergang von der Rahmen- zur Binnengeschichte wirkt alles andere als wahrscheinlich. Narratologisch lässt sie sich eigentlich nur als Metalepse erklären, oder man glaubt der Erklärung des Erzählers, dass er die mündlich erzählte Geschichte verschriftlicht, der Dame zum Lesen gegeben und sie am nächsten Tag für ein weiteres Gespräch getroffen habe, welche dann den abschließenden Rahmen der Novelle bilden würde.

Bereits Patrick Berthier weist in seiner Einführung der Novelle in der Pléiade-Ausgabe darauf hin, dass mit der kuriosen Konstellation von Binnengeschichte und Rahmenmotivierung das vermeintliche Mysterium der Raubtierzähmung als erotisch-sexuelle Stimulierung des Tiers ironisch entlarvt und eventuell auch karikiert

werde (*cf.* Berthier 1977: 1215sq.).[12] Das mag sein, wenn auch die Behauptung, Tiere seien allein durch Streicheln der erogenen Zonen zähmbar, natürlich nicht stimmt, was sicher auch schon Balzac wusste. Die metaleptische Doppelung von extradiegetischem Ich-Erzähler und intradiegetischem personalem Erzähler wirkt zwar unwahrscheinlich, aber sie hat jenen Übertragungseffekt, den Balzacs Ich-Erzähler auszunutzen scheint. Von dem intradiegetischen Provenzalen heißt es, dass er das Tier mit seinem Blick ‚magnetisiert', „aussi amoureux que s'il avait voulu caresser la plus jolie femme" (P: 1226) Mit der für die Dame, aber auch für das Lesepublikum im Nachhinein aufgeschriebenen Geschichte versucht der Erzähler sowohl seine homodiegetische Zuhörerin als auch seine Leserinnen und Leser zu verführen und zu ‚magnetisieren'.

Die Metalepse, erzählerische Inkonsistenz, hat interessanterweise auch hermeneutische Konsequenzen. Mit einer nur karikaturistischen Anspielung auf den Dompteur Henri Martin und einer frivolen Pointe für Eingeweihte erschöpfen sich die verschiedenen möglichen Lesarten der Novelle noch nicht. Vielmehr sind diese aufgrund der ‚nur' fingierten und figuralen Vereinigung von Soldat und Pantherin erstaunlich zahlreich und unterschiedlich; es ist, als würde die durch die Metalepse initiierte Übertragungslogik von der extradiegetischen Zuhörerin der Rahmenhandlung auf die impliziten Lesenden der Novelle übergehen.[13] Anders gesagt: Die Lesarten der Novelle proliferieren. So entziffern Philippe Berthier und Pierre Glaudes beispielsweise in der „fusion absolue de deux êtres" (Berthier 1992: 82) ein postromantisches Begehren, das letztlich enttäuscht wird, aber in einer säkularisierten „découverte du désert" (Glaudes 2014: 343) doch von einem utopischen Begehren zeuge. Anne-Marie Baron (2002: 142-149) liest die Novelle ganz in der Tradition der *mirabilia* der christlichen Wüstenväter, die in der Wüste u.a. gegen allegorische wilde Tiere kämpfen, wobei der Panther zu einem Symbol für Christus und der Soldat zu einem zweiten Adam wird. Man kann dabei an Flauberts *Tentation de saint Antoine* erinnern, deren erste Fassung bereits 1849 entstanden ist, wie auch an die *Legenda Aurea* als prominentesten Intertext, in dem z.B. ein heiliger Hieronymus mit seinem gezähmten Löwen beschrieben

---

12 *Cf.* hierzu auch Glaudes 2014: 339sq.

13 Das lässt an Roland Barthes *S/Z* (1970) denken, der *Sarrasine* unter der Prämisse eines „plaisir du texte" zum Paradigma semiotischer Textlektüren macht.

wird.[14] Lisa Zellers dediziert politische Lektüre der Novelle entziffert in der Pantherin hingegen mit nicht weniger Plausibilität ein potentiell revolutionäres, symbolisch kastrierendes und weiblich-weibisch-wildes Volk, das der durch die Revolution bereits versehrte (beinamputierte und mutilierte) Soldat erneut zu bändigen versucht und darin scheitert (*cf.* Zeller 2016). Zu einer durch die Franzosen eroberten, feminisierten und kolonisierten Natur wird die Pantherin in einer ökokritischen Perspektive bei Anca Vlasopolos, die den „Intercourse with Animals“ in *Une passion dans le désert* als imaginäre Kompensation eines männlich-dominanten Subjekts im 19. Jahrhundert liest (*cf.* Vlasopolos 2009).[15] Auch Kathleen R. Hart rückt die inszenierte Animalität ins Zentrum ihrer Lektüre und sieht in der Vereinigung von Soldat und Panther eine nur bedingte Kommunikationsfähigkeit zwischen Mensch und Tier und liest die Novelle vor einem gleichsam wissenschaftshistorischen Hintergrund als Vorläufer der psychologischen *Theory of Mind* (*cf.* Hart 2012).

Einerseits provoziert Balzacs auffällige Anthropomorphisierung der Pantherin solche Deutungen, andererseits bleibt jede dieser Deutungen in gewisser Weise dem Stereotyp der ‚wilden Pantherin‘ verhaftet. Ja, der humanisierte, feminisierte und sexualisierte ‚Textkörper‘ trägt umso mehr zur Spannungssteigerung bei, als er sprachlich stumm bleibt. Das Tier spricht nicht in *La passion dans le désert*; so weit geht Balzacs Anthropomorphisierung nicht. Gleichzeitig verhindert bzw. blockiert die Sujetfügung mit der irrtümlichen, tragischen Tötung der Pantherin durch den Soldaten eine kausallogische Auflösung der Deutungen. Es tritt jener jähe melodramatische Glückswechsel ein, der für Balzacs *Comédie humaine* insgesamt charakteristisch ist. Der Ich-Erzähler betreibt eine Derrida’sche „limitrophie“, bei der die Grenzen zwischen den Lebewesen gefüttert, genährt und kultiviert werden.[16]

Bedeutet dies, dass die Novelle gleichsam tiertheoretisch aufgelöst werden könnte? Dass dem nicht so ist, legt bereits der Titel der Novelle nahe, der weder

[14] Zu den Intertexten (Plinius d.Ä., Aulus Gellius, Johannes Moschos und die *Legenda Aurea*) *cf.* ausführlich Glaudes 2014: 336-338.

[15] „We may speculate that in an era in which, along with conquest, women and colonial subjects struggled for rights and the liberal middle-class sentiment grew against slavery, a feminized, colonized, or subaltern nature produced formidable anxieties reflected in the kinds of dominating discourses that appear in both fiction and journals, even though the threat from nature in these texts remains only potential.“ (Vlasopolos 2009: 24)

[16] *Cf.* Derrida 2006: 51: „Laissons à ce mot un sens à la fois large et strict: ce qui avoisine les limites mais aussi ce qui nourrit, se nourrit, s’entretient, s’élève et s’éduque, se cultive aux bords de la limite.“

die Pantherin noch den Soldaten als Protagonist*in angibt, sondern die *passion*, ein Begehren, das zwischen moralischem Mitleid und einem ambivalenten Begehren oszilliert. Der einleitende Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und der Dame, die diesen zur Zirkusshow begleitet, kann hier noch einmal Aufschluss bringen. Hier wird die Frage der Zähmbarkeit wilder Tiere nämlich zu einer ebenso anthropologischen wie tiertheoretischen Frage gemacht. Auf das Erstaunen seiner weiblichen Begleitung antwortet der Ich-Erzähler nämlich: „Vous croyez donc les bêtes entièrement dépourvues de passions?", um im gleichen Satz hinzuzufügen: „apprenez que nous pouvons leur donner tous les vices dus à notre état de civilisation" (P: 1218). Seiner Zuhörerin gegenüber behauptet er also, dass die Menschen den Tieren (auch) zivilisationsbedingte Laster antrainieren könnten. Aus der Perspektive der Animal Studies ist dieser Satz unsinnig, da von keiner zivilisationsbedingten Degenerierung der Tiere, sondern von derjenigen der Menschheit auszugehen ist. Der ambivalent verwendete *passion*-Begriff weist also einmal mehr auf eine Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers hin, denn, während eine Antwort auf die Frage, ob Tiere Gefühle hätten, suggeriert wird, liefert die dann erzählte Geschichte genau darauf keine Antwort. Und doch ist die vom Ich-Erzähler gleichsam listig gestellte Rückfrage eine wörtliche Reminiszenz an die (u.a. durch Derrida berühmt gewordene) ‚tiertheoretische' Fußnote von Jeremy Bentham zu seiner *Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789), in der dieser die Frage nach der Leidensfähigkeit der Tiere stellt: „[T]he question ist not, Can they ‚reason'? nor, Can they ‚talk'? but, Can they ‚suffer'?" (Bentham 1789: 309). Bentham benutzt in diesem Zusammenhang natürlich nicht den Begriff der *passion*, sondern bezieht die Fähigkeit zu leiden (*suffer)* auf die zentrale Begriffsopposition von *pain* und *pleasure*, unter der sein gesamtes utilitaristisches moralphilosophisches Konzept steht. Damit wird in seiner Argumentation bezeichnenderweise das verdrängt bzw. in die Fußnote verbannt, was bei Balzac in der literarischen Fiktion der hier analysierten Novelle zum Titel avanciert. Zugleich kann an dieser Stelle auch der Bogen zur oben bereits angeführten Tier-Szene aus der *Théorie de la démarche* zurückgeschlagen werden. Balzac fragt sich dort bezeichnenderweise nicht, ob die nicht nur von ihm, sondern auch von dem durch einen Zaun abgetrennten Hund beobachteten Ziege und Kätzchen vernünftig handeln oder ob ihre Bewegungen nur Instinkten bzw. unkontrollierbaren

Affekten gehorchen. Er schreibt angesichts des aus dem Spiel ausgeschlossenen Hundes Ziege und Kätzchen lediglich einen mitleidvollen Blick zu. Daraus lässt sich ableiten, dass Balzac implizit doch, Bentham vergleichbar, eine tiertheoretisch avancierte Fragestellung vorwegnimmt. Das wäre die Frage des Blicks: Der Balzac'sche Erzähler ist nicht all-sehend, immer wieder nimmt er die Perspektive eines ‚animalischen', stummen, beobachtenden, aber mitfühlenden Erzählers ein, der, um gelesen und geliebt zu werden, sogar Dinge verschweigt, die für ein rationales Verständnis von Erzählungen notwendig wären.

Man könnte sogar so weit gehen zu fragen, ob Balzac implizit – oder einfach dumm, naiv (*bête*) – nicht auch die Frage stellt, ob Tiere lieben können. Die Ambivalenz von *passio*, die Erich Auerbach vor allem in einer Übertragung bzw. Säkularisierung christlicher Passionsmystik gesehen hat (*cf.* Auerbach 1967), ist begriffsgeschichtlich alleine nicht zu erklären, und sie stellt sowohl Benthams ökonomisches Modell des Utilitarismus als auch Balzacs Romanerzähler auf die Probe. Beide versuchen vergeblich, die Doppelbedeutung der *passion* als christliches Mitleiden und erotische Bedrohung, d.h. als Tugend und Laster gleichermaßen moralisch zu vereindeutigen, indem sie sie als eine ‚Frage der Tiere' behandeln. Dies gelingt aber nur um den Preis, dass unklar bleibt, was eigentlich unter den *passions* bzw. Leidenschaften genau zu verstehen sei. Während Bentham die Frage ausklammert,[17] macht Balzacs Erzähler sie zu einem nutzlosen, gerade nicht utilitaristischen, missverständlichen, daher fiktionalen Wüstenwunder und romantischen Wüstenglück („l'ineffable bonheur", P: 1227), jenseits von Logik und außerhalb der ‚realistischen' Gesellschaft Frankreichs.

Die Binnengeschichte endet in dem Moment, da eine dritte Figur, ein am Himmel kreisender Adler, die Idylle des Liebespaares scheinbar stört. Der Soldat stellt überrascht eine Eifersucht seiner Pantherin, „sultane délaissée" (*ibid.*: 1231), fest, wendet sich ihr aber nach dem Verschwinden des Vogels sofort wieder zu. Just in dieser scheinbar bewussten Annahme eines potentiell immer bedrohlichen

17 Bentham erklärt interessanterweise im Vorwort („Preface") zu den *Principles of Morals and Legislation*, dass seine moralphilosophische Analyse der Begriffe *pleasure, pain, motive* und *disposition* letzten Endes eine Analyse des Begriffskomplexes *emotion, passion, appetite, virtue, vice* erübrige: „But as the true, and, if he conceives right, the only true ground-work of the development of the latter set of terms, has been laid by the explanation of the former, the completion of such a dictionary, so to stile it, would, in comparison of the commencement, be little more than a mechanical operation" (Bentham 1789: 3). Der Utilitarismus wäre damit eine Moralphilosophie, die ohne die Begriffe Tugend und Laster auskäme.

Liebesglücks kommt es zu einem Blickaustausch und einem Moment gegenseitigen Einverständnisses von Mensch und Tier: „Le Provençal et la panthère se regardèrent l'un et l'autre d'un air intelligent" (*ibid.*). Der Soldat stellt für sich fest: „Elle a une âme …" (*ibid.*).

Mit diesem zusätzlichen Handlungselement wird das Rätsel der Passionalität durch die Ambivalenz von reinem, reziproken Begehren und illegitimem, triangulären Begehren gesteigert. Gelöst wird es indessen nicht, bricht doch genau hier der Unterschied zwischen Diegese und Metadiegese zusammen, und mit einer zweiten Metalepse wird das Ende der Novelle eingeläutet. Die Begleiterin des Ich-Erzählers unterbricht in diesem Moment die Erzählung und will an Stelle eines angeblichen „plaidoyer en faveur des bêtes" (*ibid.*) hören, wie die Liebesgeschichte zwischen Soldat und Pantherin nun ausgegangen sei. Damit wird die Erzählinstanz erneut unwahrscheinlich bzw. unzuverlässig, denn im einleitenden Rahmen wird die Binnengeschichte als schriftliches Notat der Soldatengeschichte präsentiert, die der Ich-Erzähler auf das Drängen der Dame abgefasst habe.[18] Auch diese narrative Inkonsistenz verbindet *Une passion dans le désert* mit *Sarrasine*, wo nicht plausibilisiert werden kann, weshalb der Ich-Erzähler seine Zuhörerin Mme de Rochefide so lange im Ungewissen über die Identität des wunderlichen Greises lässt, hinter dem sich der Kastrat Zambinella verbirgt.[19] Interessant ist, dass der wirkliche Auslöser für die Tötung auch im wieder aufgegriffenen Dialog am Ende der Novelle als Missverständnis erklärt wird: Der Soldat fühlt sich bedroht, der Panther schnappt zu („elle m'entama ma cuisse, faiblement sans doute", *ibid.*: 1232) und der Soldat versetzt reflexartig den tödlichen Stoß.

5. Fazit

Verfolgt man die Spuren der Tiere in der *Comédie humaine*, so fällt ihre Rolle zunächst auf einer theoretisch-poetologischen Ebene auf. Im „Avant-propos" von 1842 präsentiert Balzac sein Romanprojekt in Analogie zu einem zoologisch-taxonomischen Unterfangen. Im gleichen Zuge sperrt sich die anthropologische Differenz gegen diese Analogie und lässt sie zugunsten anderer Differenzen

18 „[C]et épisode d'une épopée qu'on pourrait intituler: Les Français en Egypte" (P: 1220). Bereits hier verschwimmen die beiden Erzählsituationen Ich-Erzähler und weibliche Begleitung bzw. früheres Treffen des Ich-Erzählers mit dem Soldaten.

19 *Cf.* hierzu Richter 2011.

(‚Frauen und Dinge'), Klassen-, Gender-, Race-Differenzen zurücktreten. Der Tierkörper, so zeigt sich aber in der Rekonstruktion des wissensgeschichtlichen Zusammenhangs mit der Physiologie und der Physiognomie, interessiert den Romancier, weil er keine Maschine, sondern ein Körper ist, der sich narrativ als ein lebendiger fingieren lässt. Ein Grenzfall des realistischen Schreibprojekts bildet dabei die Novelle *Une passion dans le désert*. Hier firmiert die Pantherin als Protagonistin. Ihre Hybridität verbindet sie mit anderen Figuren der *Comédie humaine.* Wenn die Anthropomorphisierung nicht bis zur menschlichen Sprache geht – Balzacs Tiere sind stumm – scheinen sie insbesondere ihre Unberechenbarkeit, ihre Unterworfenheit unter Affekte (oder auch Triebe oder Instinkte) mit den Menschen zu verbinden. Der Romancier schlägt insofern erzählökonomisches Kapital aus den Tierfiguren, als er sie zu einem Spiegel ihrer menschlichen Artgenossen macht. Diese Animalisierung als poetisches Verfahren lässt sich nicht zuletzt in ein Verhältnis mit der Erzählfigur der *Comédie humaine* bringen: Mit dem vermeintlich auktorialen, objektiv-neutralen und die Gesellschaft von außen darstellenden Erzähler korrespondiert eine affektiv involvierte, stumme, sprachlose, unvernünftige, da Erzählinkonsistenzen in Kauf nehmende Instanz, deren Intransparenz in einer Ambivalenz der Leidenschaften (*passions*) liegt. Die Leidenschaften markieren die Grenze zwischen der Leitunterscheidung von belebten und unbelebten Körpern. In dem Moment, wo der Mensch, die Frau, das Tier als Kunst verdinglicht wird, bricht der Zufall, die Metalepse oder eben die Irrationalität der Erzählinstanz ein.

Die Wüste kann dabei als ein exzentrischer Gegenort zu jenem Paris identifiziert werden, das als üppige allegorische Hölle und Eingangstableau von *La Fille aux yeux d'or* figuriert, in dem *or et plaisir* leitmotivisch regieren. Am utopisch-chimärischen Ort der Wüste erscheint die Passion trotz oder gerade aufgrund drohender Gewalt als erotisches Gleichgewicht. Hier wird das wilde Tier zur Projektionsfläche der eigenen animalisch-animierenden *passion* des Erzählers: „Enfin il se passionna pour sa panthère" (*ibid.*: 1230). Als der Soldat das Tier am Ende aus Versehen tötet, kommt es ihm so vor, als hätte er einen Menschen umgebracht („une personne véritable; *ibid.*: 1232). Nach seinem Wüstenabenteuer kehrt der Soldat nach Frankreich zurück, nimmt an weiteren Kriegen teil, wobei er in seiner Selbstbezeichnung „j'ai bien promené mon cadavre" (*ibid.*) fast wie ein

Zombie wirkt, der mit dem Panther ein Stück von sich selbst verloren hat. Von dieser Übertragungslogik scheinen weder die Erzählinstanz noch der Autor Balzac ausgenommen zu sein: Auch sie haben ihre blinden Flecken, ihre Momente der Stummheit, in denen kommentarlos Lücken in Kauf genommen, Erzählmodi variiert werden und nur noch das Spektakel ‚spricht'.

Auch *La Fille aux yeux d'or* endet mit einer hybriden Tötungsszene. Erzählt wird sie aus der Perspektive des Dandy Henri de Marsay, der dort (nach einem ersten kurzen Auftritt in *La Duchesse de Langeais*) seinen ersten fulminanten Auftritt in der *Comédie humaine* hat. Henri de Marsay – der zusammen mit seinem Freund Paul de Manerville als „vrais tigres" (FYO: 1062) erscheint – möchte Paquita Valdès, „cette fille semblable à une chatte qui veut frôler vos jambes" (*ibid.*: 1064), verführen. Statt sie wirklich zu erobern, wird er jedoch Zeuge davon, wie seine Geliebte in einem düster-spektakulären Schlussfinale von einer rasenden Marquise de San-Réal vor Eifersucht buchstäblich zerfleischt wird. Der Dandy Henri de Marsay erweist sich am Ende von *La Fille aux yeux d'or* als leiblicher Bruder von Paquita, dem Mädchen mit den Goldaugen. Damit wird das Mischwesen Paquita auch insofern von seinem Erzähler ein für alle Mal getötet, als es danach in der *Comédie humaine* keinen weiteren Auftritt mehr haben kann. Wie literal oder figural auch immer: Der Fokus auf die Mensch-Tier-Beziehungen in der *Comédie humaine* zeigt, dass Identitäts- oder Gattungszuschreibungen schwierig bleiben und dass zwischen dem melodramatisch gesteigerten Spektakel der Passionen ein Tierreich liegt, das sich erst auf den zweiten Blick erschließt und das vielleicht noch mehr Überraschungen als nur ein tödliches Raubtierspektakel birgt.

Bibliographie

AUERBACH, ERICH (1967): „Passio als Leidenschaft". In: *id.*: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie.* Bern: Francke, 161-175.

BALDENSPERGER, FERNAND (1910): „Les theories de Lavater dans la litterature francaise". In: *id.*: *Études d'histoire littéraire, deuxieme serie*. Paris: Hachette.

BALZAC, HONORÉ DE (1976 [1829]): *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*. In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, Bd. VIII, 857-1211.

— (1976 [1834/35]): *Le Père Goriot.* In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. III, 49-310.

— (1976 [1842]): „Avant-propos". In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. I, 7-20.

— (1977a [1830]): *Sarrasine.* In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. VI, 1033-1076.

— (1977b [1830]): *Une passion dans le desert.* In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. V. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Bd. VIII, 1213-1232.

— (1977c [1834/35]): *La Fille aux yeux d'or*. In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Bd. V, 1038-1112.

— (1980 [1829]): *Physiologie du mariage*. In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Bd. XI, 863-1205.

— (1981 [1833]): *Théorie de la démarche.* In: *id.*: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, Bd. XII, 259-302.

BARON, ANNE-MARIE (2002): *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire.* Paris: Champion.

BARTHES, ROLAND (1970): *S/Z*. Paris: Seuil.

BENTHAM, JEREMY (1789): *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. London: Printed for T. Payne and son.

BERTHIER, PATRICK (1977): „Introduction“ [Einleitung zu *Une passion dans le désert*]. In: Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine*. Hg. v. Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard, Bd. VIII, 1215-1218.

— (1992): „Le Désir, le désert“. In: *id.*: *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 75-85.

BORELLI, GIOVANNI ALFONSO (1680): *De motu animalium, pars prima (et secunda).* Rom: Angeli Bernabo / (1685) Leiden: Cornelis Boutesteyn.

BORGARDS, ROLAND / KLING, ALEXANDER / KÖHRING, ESTHER (Hgg.) (2020): *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart: Reclam.

BUFFON, GEORGES LOUIS LE CLERC DE (1761): *Histoire naturelle générale et particulière*. Bd. 9. Paris: Imprimerie Royale.

DERRIDA, JACQUES (2006): *L'animal que donc je suis.* Paris: Galilée.

DUPUIS, DANIELLE (2018): „Des animaux et des hommes dans *La Comédie humaine*“. In: *L'Année balzacienne* 1, 267-296.

FARRANT, TIM (2017): „*L'animal a peu de mobilier*. Meubles, mobiles et mœurs chez Balzac“. In: *L'Année balzacienne* 18, 157-180.

GLAUDES, PIERRE (2014): „Une passion dans le désert, conte scabreux ou conte philosophique: l'éclairage de l'intertexte“. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 114, 336-349.

HARAWAY, DONNA (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

HART, KATHLEEN R. (2012): „Strangers to Ourselves: Animality and Theory of Mind in Honoré de Balzac's *A Passion in the Desert*“. In: *Applied Evolutionary Criticism* 46, 399-419.

KIRCHNER, THOMAS (1990): „Physiognomie als Zeichen. Die Rezeption von Charles Le Bruns Mensch-Tier-Vergleichen um 1800“. In: Gersmann, Gudrun / Kohle, Hubertus (Hgg.): *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*. Stuttgart: Steiner, 34-48.

LAVATER, JOHANN CASPAR (1775-1778): *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde., Leipzig / Winterthur: Weidmann und Reich / Steiner und Compagnie [franz.: Lavater, Jean Gaspar (1781-1803): *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoitre l'homme et à le faire aimer.* 4 Bde., La Haye: Jacques Van Karnebeek].

— (1806-1809): *L'art de connaitre les hommes par la physionomie. Nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie; d'une histoire anatomique et physiologique de la face avec des figures coloriées; et d'un tres-grand nombre d'articles nouveaux sur les caractères des passions, des temperamens et des maladies: par M. Moreau (de la Sarthe).* Paris: Prudhomme.

LE BRUN, CHARLES (1698): *Traité des passions*. Erstausgabe mit 41 von Bemard Picart gestochenen Illustrationen unter dem Titel *Conférence de Monsieur le Brun sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam: de Lorme / Paris: Picart. [(1727): *Les expressions des passions de l'âme , représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu monsieur Le Brun premier peintre du Roy.* Erweitere Ausgabe, Paris: Jean Audran].

LÖFFLER, PETRA (2004): „3. (Un-)Sichtbarkeit des Affekts“. In: *id.*: *Affektbilder: Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript, 77-116, doi.org/10.1515/9783839402672-004.

MAYER, ANDREAS (2013): *Wissenschaft vom Gehen*. Frankfurt/Main: Fischer.

PREUSS, MATTHIAS / SCHÖNBECK, SEBASTIAN (2015): „*Bêtes Studies*. Flaubert's and Balzac's Lessons in Natural History“. In: *Journal of Literary Theory* 9, 250-270.

RICHTER, ELKE (2011): „Eine Geschichte im Tausch gegen eine Liebesnacht … Balzacs *Sarrasine* aus narratologischer Perspektive“. In: *id.* / Struve, Karen / Ueckmann, Natascha (Hgg.): *Balzacs ‚Sarrasine' und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen.* Stuttgart: Reclam, 65-81.

STÖFERLE, DAGMAR (2018): „Balzacs Ehe-Spekulationen. Ökonomie des Nicht-Wissens und Selbstaffektion in der *Physiologie du mariage*“. In: *id.* / Hindemith, Gesine (Hgg.): *Der Affekt der Ökonomie. Spekulatives Erzählen in der Moderne*. Berlin / Boston: De Gruyter, 61-83.

VLASOPOLOS, ANCA (2009): „Intercourse with Animals. Nature and Sadism during the Rise of the Industrial Revolution“. In: *Interdisciplinary Studies i Literature and Environment* 16, 23-34.

ZELLER, LISA (2016): „Amputierte Männlichkeit und die Wundermittel der Julimonarchie: Balzacs *Passion dans le désert*, *L'Élixir de longue vie* und *César Birotteau*“. In: Brühne, Julia / Peters, Karin (Hgg.): *In (Ge)schlechter Gesellschaft? Politische Konstruktionen von Männlichkeit in Texten und Filmen der Romania.* Bielefeld: Transcript, 155-181.

Kirsten von Hagen

„un trésor pour un homme qui veut parvenir“: Körper- und Warenströme im Roman des 19. Jahrhunderts – Mode und Schriftverkehr bei Zola und Maupassant

Dans *Au Bonheur des dames* (1883), son roman sur les grands magasins, Zola montre comment le régime du corps et le monde de la marchandise sont directement liés. Chez Maupassant aussi, le corps est un capital, ce qui se manifeste en même temps dans le paratexte de *Bel Ami* (1885), un texte qui, du point de vue du protagoniste, part à son tour du capital corporel de l'homme et évalue les femmes selon la manière dont elles peuvent augmenter sa propre valeur marchande. Dans ces œuvres se manifeste en même temps une conscience du texte en tant que marchandise, également soumise aux lois du marché et arrachée à la ressource de plus en plus rare qu'est le temps. Parallèlement, ces textes formulent une critique de la capitalisation croissante du corps. Georges Duroy, alias Bel Ami, tente de réaliser son ascension dans un monde de fortunes amassées, dominé par les hommes, en capitalisant sans cesse sur le corps féminin, en achetant avant tout l'imaginaire féminin sous forme d'articles pour le journal parisien sur l'attractivité de son propre corps. Bel Ami parvient finalement à devenir l'un des hommes les plus riches de Paris, tandis que la protagoniste féminine est punie pour son adultère sous la forme d'une privation de capital. Ses articles, qu'elle signe d'abord du nom du mari, puis de l'amant et enfin sous un pseudonyme masculin, reflètent ces processus. Le roman des grands magasins de Zola montre également une protagoniste qui saisit intuitivement ces mécanismes et, en disciplinant son propre corps, s'achète non seulement la reconnaissance sociale et le succès, mais aussi le bonheur privé dans un texte qui peut aussi être lu comme une représentation du bien vivre ensemble sous le signe de la capitalisation croissante.

Émile Zola zeigt in seinem Kaufhausroman *Au Bonheur des dames* (1883), wie Körperregime und Warenwelt unmittelbar aufeinander bezogen sind. Auch bei Guy de Maupassant ist der Körper Kapital, was sich zugleich im Paratext von *Bel Ami* (1885) manifestiert, ein Text, der aus der Perspektive des Protagonisten seinerseits vom Körperkapital des Mannes ausgeht und Frauen daraufhin bewertet, wie sie seinen eigenen Marktwert steigern können. In beiden Texten manifestiert sich zugleich ein Bewusstsein des Textes als Ware, der ebenfalls Marktgesetzen unterworfen ist und der zunehmend knappen Ressource Zeit abgerungen ist. Dabei formulieren diese Texte zugleich eine Kritik an der zunehmenden Kapitalisierung des Körpers. Georges Duroy, alias Bel Ami, versucht durch immer neue Kapitalisierungen des weiblichen Körpers seinen Aufstieg in einer von Männern dominierten Kapitalwelt zu realisieren, indem er sich vor allem weibliche Imaginationskraft in Form von Artikeln über zeitgenössische Entwicklungen für die Pariser Zeitung

mittels der Attraktivität des eigenen Körpers erkauft. Der Text zeigt in Form eines Gedankenexperimentes (*cf.* Elgin 2014) auf, wie der Marktwert des weiblichen Körpers sich über Exklusivität bemisst, während der männliche Körper durch Promiskuität markiert wird. Elgin zu Folge sind literarische Werke als „erweiterte, ausgearbeitete Gedankenexperimente“ zu verstehen, in denen relevante Eigenschaften, komplexe Interaktionen, teils auch konfundierende Faktoren exemplifiziert werden (*cf. ibid.*: 221sqq.). Bel Ami gelingt schließlich der Aufstieg zu einem der reichsten Männer von Paris, während die weibliche Protagonistin in Form von Kapitalentzug für ihren Ehebruch bestraft wird. Ihre Artikel, die sie zunächst im Namen des Ehemanns, später des Geliebten publiziert und schließlich mit einem männlichen Pseudonym unterzeichnet, spiegeln diese Prozesse ebenso wie der Kaufhausroman von Zola, der eine Protagonistin zeigt, welche diese Mechanismen intuitiv erfasst und sich über die Disziplinierung des eigenen Körpers nicht nur soziale Anerkennung und Erfolg, sondern auch privates Glück erkauft; wobei dieser Text auch als Utopie eines guten Zusammenlebens im Zeichen zunehmender Kapitalisierung gelesen werden kann.[1]

Im Rekurs auf Albrecht Koschorkes Überlegungen in *Körperströme und Schriftverkehr* (1999) soll gezeigt werden, wie in diesen Texten die Mode als Medium – Text und Textur sind demnach eng aufeinander bezogen – ein Zeichensystem generiert. Medien werden hier in einem komplexeren Zusammenhang in Form von Rückkopplungssystemen gesehen, „die beide Komponenten der Zeichenproduktion, ihre Materialität und ihre Bedeutungspotenz, wechselseitig aufeinander einwirken lassen“ (*ibid.*: 11). In beiden Texten[2] finden sich, abgesehen von der Mode, Briefe, Schuldscheine oder andere Schriftstücke, welche als Mise-en-abyme die Kapitalisierung des Körpers reflektieren und verdeutlichen, wie Imagination und Ästhetik im 19. Jahrhundert im Sinne der zunehmenden Bedeutung der Ökonomie Formen des Ausdrucks regulieren und neu taxieren.

---

1 So weist Bernd Oei in einem Vergleich Zolas mit Joseph Roth darauf hin, dass – anders als in den dystopischen Szenarien bei Roth – Zeit, Revolution und Evolution bei Zola chronologisch ablaufen und dass Zola die Synthese in der Verwirklichung nach dem lösungsorientierten Konkurrenz-Systems der Milieus suche. Dem statischen Determinismus Roths stehe somit bei Zola ein dynamischer gegenüber, der Gesetzmäßigkeiten für veränderbar halte durch den politischen Willen (*cf.* Oei / Roth 2021).

2 Wie auch in Flauberts *Madame Bovary* (1856), was ich an anderer Stelle ausgeführt habe: *cf.* Hagen 2018.

Zola – die Stoffe, die Mode, die Zeit

Zola, der über Geld sagte „Je n'attaque ni ne défends l'argent, je le montre comme une force nécessaire jusqu'à ce jour, comme une force de civilisation et de progrès“ (Zola zit. in Becker / Landes 1999: 90) , inszeniert in seinem Kaufhausroman *Au Bonheur des dames* (1883) immer wieder Stoffe, die neu taxiert werden und die derart verdeutlichen, wie die Mode Frauen gleichzeitig zu Konsumentinnen macht, wie er ihre Körper selbst zur Ware, zum Kapital avancieren lässt.[3] Die einzige Frau, welche dem Gesetz des Marktes zumindest teilweise entsagt, ist Denise, die Verkäuferin, die eben diesen Entzug der Wunscherfüllung, wie er mit dem Konsum der Ware verknüpft ist, verdeutlicht. Dies beginnt schon mit der Warenauslage zu Beginn, wo Stoffe für weibliche Konsumentinnen möglichst günstig angeboten werden sollen, um diese ins Kaufhaus als Tempel des Konsums zu locken. Denise Baudu, die Protagonistin des Romans dagegen versucht sich diesem Gesetz des Marktes, ihren Körper auch als Kapital zu sehen und zu werten, zu entziehen. Dies zeigt sich bereits in der Szene, als sie sich, neu eingekleidet, vor dem Spiegel betrachtet. Die Szene korrespondiert mit dem Blick auf die Schaufensterpuppen, der diese als käufliche Objekte ausweist und im Rahmen der Vervielfältigung der Körper allgemeine Verfügbarkeit zu signalisieren scheint:

> La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de *ces belles femmes à vendre*, et *qui portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes*. (*ibid.*: 6, H.v.m.).

Als Denise selbst eingekleidet wird, versucht sie sich diesem taxierenden Blick der anderen zu entziehen, sie fühlt sich dabei gleichsam einverleibt (*cf. ibid.*: 63sq.). Was Mouret allein zunächst wahrzunehmen scheint, ist eine dem Blick verborgene Tiefenschicht, die vor allem aus „grâce“, Grazie, zu bestehen scheint – „il sentait chez cette jeune fille un charme caché, une force de grâce“ (*ibid.*: 66) –, mithin aus einer Mischung von weiblicher Schönheit und Anmut, die auf dem Prinzip der *Gabe* im Sinne von Marcel Mauss basiert. Das Begriffsfeld von Gabe und Grazie verweist auf einen sehr komplexen Zusammenhang, bei dem sich ökonomische, religiöse, juristische und ästhetische Dimensionen überlagern. „Gabe“ meint weder ein rein utilitaristisches noch ein rein caritatives Geben, sondern eine

3 *Cf.* zu *Au Bonheur des dames* auch die Beiträge von Julia Borst und Gero Faßbeck in diesem Band.

„inconditionnalité conditionnelle“, wie Alain Caillé ausführt (*cf.* Caillé 2008: 100sqq.). Versteht man Grazie als einen Schlüsselbegriff der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (*cf.* Braungart 2007: 91), so wird bei Zola ersichtlich, dass Denise damit zugleich ein Ideal verkörpert, das im Fin-de-Siècle mit seinen ökonomischen Taxonomien neu gedacht werden muss. Maria Moog-Grünewald verdeutlicht, dass beide Begriffe, ‚grâce' und ‚Grazie', auf den Bereich des Theologischen verweisen. Grazie gehöre im Unterschied zur Schönheit dem Intuitiv-Spontanen an, kodiere das „Nicht-Benennbare“, „Nicht-Bestimmbare“ (Moog-Grünewald 2020: 85). Demzufolge signalisiert bereits die erste Begegnung von Denise mit Mouret, dass hier andere Gesetze als ökonomische herrschen, die sich der Kalkulation entziehen.

Denise indes realisiert anders als Emma Bovary, dass die Schönheit zwar im ökonomischen Grundgesetz zentral ist – dass also ein schöner Frauenkörper einen höheren Wert als andere hat –, dass es aber die Exklusivität ihres Körpers ist, die diesen weiter aufwertet. Deshalb entzieht sich nicht nur den Angeboten der anderen Männer, sondern auch dem des Kaufhausbesitzers Mouret, wenngleich sie ihm selbst sehr zugetan ist. Deutlich wird dies in der Aussprache, die auf eben jenen Brief folgt, in dem Mouret Denise das Angebot unterbreitet, als seine Geliebte ein besseres Leben zu führen. Durch die Verweigerung des eigenen Körpers, der – wie der Körper anderer Verkäuferinnen – zum schnellen Genuss immer wechselnder Geliebter gedacht zu sein scheint, weiß sie nicht nur die eigene Autonomie zu behaupten, sondern auch die Exklusivität des begehrten Objekts in der Taxonomie des Mannes hervorzuheben:

> — Non, laissez-moi… Je ne suis pas une Clara, qu'on lâche le lendemain. Et puis, monsieur, vous aimez une personne, oui, cette dame qui vient ici… Restez avec elle. Moi, je ne partage pas. (Zola 1999 [1883]: 360).

Aufschlussreich ist vor allem, dass sie, indem sie ihm hier einen Aufschub des Begehrens nicht länger ermöglicht, ein Umdenken in dem kapitalorientierten – und auf schnellen Konsum ausgerichteten – Denken des Kaufhausbesitzers herbeiführt. So antwortet sie auf seine Epistel nicht, wie erwartet, mit einem Antwortschreiben, sondern sie nimmt Feder und Tinte, um Listen für die Inventur zu schreiben, Enumerationen, die auf das Konsumverhalten Mourets im Hinblick auf Frauen verweisen.[4] Indem sie sich durch ihre Weigerung, seine Geliebte zu werden

[4] So sagt sie Pauline gegenüber: „J'ai reçu une lettre, c'est à moi d'y répondre“ (Zola 1999 [1883]: 329). Den Brief lässt sie zu Boden fallen, verbirgt ihn aber schließlich in einer Tasche ihres Kleides.

und sich in die Liste der anderen Frauen einzureihen, seinem begehrenden Blick entzieht, bereitet sie auch seinen Spekulationen auf Glück im Rekurs auf den Körper als Kapital ein Ende.[5]

Jean Fornasiero verweist darauf, dass Zola in seinen späteren Texten den Idealismus der Romantik wieder aufgreife und das Überleben eines alten Konzepts am Fin de Siècle aufzeige, in welchem dem Mäzen eine entscheidende Rolle zukomme.[6] So beschreibt Fornasiero den Mäzen wie den Protagonisten aus *Au Bonheur des dames* als „financier doté d'une conscience sociale“ (Fornasiero 2008: 108). Eben dieses soziale Bewusstsein erlangt er aber erst Dank Denise. Auch Fornasiero geht davon aus, dass es sich bei den Texten Zolas und anderer Autoren des Fin-de-Siècle stärker um „une vague promesse d'un avenir meilleur“ (*ibid.*) handele. Derart lässt sich auch Octave Mouret, der männliche Protagonist, als eine Art Mäzen begreifen für die Familie der Protagonistin, der vorübergehend sein primär ökonomisch orientiertes Handeln zu Gunsten einer nicht ausschließlich profitorientierten Handlungsweise aufgibt.[7]

Dies zeigt sich auch in der Konzeption und Genese des Romans, der von der *éducation sentimentale* seines Protagonisten, Octave Mouret, zur Geschichte einer weiblichen Emanzipation – jener der Hauptfigur Denise, die sich selbst die Gesetze des Marktes zu eigen macht, – wechselt. Der Kaufhausbesitzer, der zunächst nicht die Exklusivität ihres Körpers zu schätzen weiß und die Menge des Angebots, wie auch im Kaufhaus, favorisiert, erkennt erst durch ihre Zurückhaltung den Wert dieses besonderen Kapitals. Er, der sich zunächst einfach aller

---

In dem Kapitel ist immer wieder von der Tinte und der Feder die Rede, d. h. die Erwartung eines Antwortbriefes wird erweckt, aber stetig unterlaufen, da diese Schreibutensilien nur im Kontext des Erstellens der Listen Verwendung finden.

5 Entsprechend forderte Jeremy Bentheim als Begründer des Utilitarismus im 19. Jahrhundert, dass die Menschen „das größtmögliche Maß an Glück“ anstreben sollten (*cf.* Conway 2014: 199.).

6 *Cf.* zum Spätwerk Zolas den Beitrag von Fabian Scharf in diesem Band.

7 Dazu zählt auch beispielsweise in *Travail* (1901) die Aufteilung der Funktion des Mäzens auf mehrere Akteure unterschiedlicher Klassen und Professionen (*cf.* Fornasiero 2008: 1), ähnlich wie in dem Kaufhausroman *Au Bonheur de dames*, wo neben dem Protagonisten auch noch andere Akteure für ein sozialeres Umdenken sorgen. Dabei soll nicht aus dem Blick geraten, dass der fast schon ins Triviale spielende Text mit seiner sehr starken Kontrastierung in der Schilderung der Räume und der Figuren zugleich das Happy-End am Schluss als Kippmoment darstellt, als mühsam errungenen Sieg, der immer wieder ins Entropische abzugleiten droht, in den Moloch der Großstadt, wie Zola zu Beginn seines Textes skizziert. So spricht auch Peter Müller vom Kaufhaus als in Ansätzen verwirklichte „technokratische Utopie“ der „Cité ouvrière et industrielle“ (Müller 1979: 100). Er bezeichnet den Roman, der auf umfangreichen Recherchen basiert, gar als Dokumentarroman, der insofern als typisch für die besondere Ästhetik Zolas gelten könne (*cf. ibid.*: 100sq.).

Damen wie einer Ware bedient, die ihm qua seiner Position und seiner ökonomischen Macht zustehe, wie Pauline im Gespräch mit Denise bemerkt,[8] wird von Denise zu einem empfindsamen Mann umgeformt. So wird Mouret am Schluss des Romans gezeigt, wie er sich den Tränenströmen hingibt:

> Justement, lorsque Bourdoncle, ce jour-là, entra dans le cabinet de Mouret, […] il le surprit les coudes sur le bureau, les poings sur les yeux, tellement absorbé, qu'il dut le toucher à l'épaule. Mouret leva sa face mouillée de larmes, tous deux se regardèrent, leurs mains se tendirent, et il y eut une étreinte brusque, entre ces hommes qui avaient livré ensemble tant de batailles commerciales. (*ibid.*: 486)

Denise hingegen – und das macht der Text überdeutlich – handelt nicht aus Kalkül, sondern rein intuitiv, gleichsam einem Naturgesetz folgend. Das Handeln von Denise ist dabei eine besonders komplexe Handlungsweise, markiert sie doch eine Art doppelter Herkunft von kapitalistischem Agieren – intuitiv *und* aus scheinbar naturgegebener ökonomischer Vernunft bzw. utilitaristischem Kalkül.

Diese Ambivalenzen der Moderne zeigen sich in besonderer Weise in der Szene der Hochzeit am Schluss des Romans, die sich bereits durch die weiße Farbe in der großen *exposition de blanc* ankündigt, die eine Ästhetik des Exzesses markiert. Es ist von einem „Spektakel" die Rede (was auf die Ästhetik des Spektakulären im Zeichen der Moderne hindeutet), das auch auf den (erfolgreichen) Schreibprozess, die schwarzen Lettern auf weißem Grund, zu verweisen scheint:

> Ce qui arrêtait ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall aux glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. […] Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage; et cette montée du blanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. (*ibid.*: 435sq.)

Insbesondere der Flug der Schwäne ist hier durchaus metaphorisch zu lesen für eine Quelle der Inspiration, als Symbol für Zeichen, die sich konkretisieren. Der Schwan, „le cygne", verweist auf das homophone „signe", das Zeichen, wie es Baudelaire in seinem Gedicht „Le cygne" ebenfalls in einem Spiel aufzeigt, das sich im paradoxen Raum zwischen der Absenz und der Präsenz, „le vide et la

[8] On disait bien qu'il allait chez une dame au dehors, mais ce n'était pas prouvé. Puis, elle expliqua qu'on ne pouvait être jalouse d'un homme dans une pareille position. Il avait trop d'argent, il était le maître après tout. (Zola 1999 [1883]: 329).

plénitude“ (Brunel 2007: 57) bewegt. So spricht auch Peter Müller – im Anschluss an Zola – von dem Kaufhausroman als einem „Gedicht der modernen Aktivität“ (Müller 1979: 101).[9] Zola belege das Kaufhaus dabei mit einem über die Bedeutung des Vorbilds hinausgehenden Sinn und mache es zum Symbol (*cf. ibid.*) der Wohlstandsgesellschaft, in der sich Arbeit und Kapital harmonisch ergänzen:

> Durch die reformerisch verwirklichte Beteiligung der Angestellten am wachsenden Profit des „Bonheur“ wird das Kaufhaus […] zum „phalanstère du négoce, où chacun aurait sa part exacte des bénéfices, selon ses mérites“ (S. 982) […]. Damit wird das Kaufhaus zum Symbol für die Befriedigung des *Allgemeinwohls*, das steigenden Wohlstand für alle am Unternehmen Beteiligten garantiert. Das Kaufhaus „Au Bonheur des Dames“ stellt wie das Fouriersche Phalanstere schließlich eine Interessengemeinschaft zwischen Arbeit und Kapital dar. (*ibid.*: 109, H.i.T.)

Gleichzeitig weisen in der *grande exposition de blanc* die schwarzen Lettern auf ökonomischen Erfolg hin. Die Szene folgt auf die buchhalterische Kostenkalkulation von Denise, d. h. Entropie der Waren und Zeichenökonomie sind hier eng aufeinander bezogen. Es ist diese Ambivalenz der Moderne von zirkulierenden Waren und kodifizierenden Zeichen, Ausufern und Fassung, welche Zola in diesem Roman immer wieder ausstellt. Darauf scheint auch diese Szene hinzuweisen, die vor dem Hintergrund der Entropie – in Form der weißen Artikel – einmal mehr auf die Moderne und ihre unübersichtlich erscheinenden Warenströme hindeutet.

Auf der vordergründigen Bedeutungsebene ist die Szene als Bild einer Hochzeit zu lesen, die jede der Kund*innen (und Leser*innen) in diesem Moment imaginiert; diese lässt sich aber auch auf symbolische Weise als Kapital lesen, das dank virginaler Aufsparung und orgiastischem Versprechen ein Schreiben im Zeichen der Ökonomie ermöglicht:

> On aurait dit un grand lit blanc, dont l’énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute puissante, avec le voile blanc des épousées. (Zola 1999 [1883]: 480)

Und selbst wenn das Weiß in seinem Übermaß die Augen wie das Sonnenlicht blendet und dennoch alle möglichen Schattierungen aufweist:

> Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d’abord, sans qu’on pût distinguer les détails […]. Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs s’enlevant les uns sur les autres, s’opposant, se complétant, arrivant à l’éclat même de la lumière. (*ibid.*: 435 u. 473)

9 In Anlehnung an Zola, „Ébauche“ zu *Au Bonheur des dames* (2009 [1881]: 708). Zola notiert gleich zu Beginn: „Je veux dans *Au Bonheur des dames* faire le poème de l’activité moderne“.

was bereits Vielseitigkeit evoziert, so hebt sich doch erst die Menge, die signifikanterweise schwarz erscheint, von diesem Weiß ab. Die Menge, die wie die schwarze Schrift, dafür sorgt, dass die Verausgabung der Mittel, wie Jochen Hörisch schreibt (*cf.* Hörisch 1998:11), letztendlich durch den exzessiven Konsum gedeckt wird:

> Cependant, les magasins vivaient, du monde assiégeait les ascenseurs, on s'écrasait au buffet et au salon de lecture, tout un peuple voyageait au milieu de ces espaces couverts de neige. Et la foule paraissait noire, on eut dit les patineurs d'un lac de Pologne, en décembre. (Zola 1999 [1883]: 480sq.)

Die gesamte Szene gleicht einer Epiphanie; sie nimmt in ihrer hyperbolischen Form eine Schlüsselstelle im Roman ein, bereitet sie doch das überraschende *dénouement*, die Heirat des Kaufhausmagnaten mit der kleinen Angestellten Denise vor, dem hässlichen Entlein, das eine Metamorphose zum Schwan durchlaufen hat, worauf bereits der Anfang des Romans hindeutet.[10] Als sie sich trotz des Heiratsangebots erneut entzieht, gewinnt sie eine Autonomie, die nun den Kapitalisten Mouret seinerseits leiden lässt, dem klar wird, dass in dieser neuen, ökonomischen Gesetzen gehorchenden Welt Geld nicht alles ist. Seine Tränen, seine Körperströme, werden zur alternativen Währung, um Denise für sich zu gewinnen:

> Cependant, sous cette froideur, si peu habituelle chez lui, Mouret cachait une crise affreuse d'indécision et de souffrance. […] Ensuite, il voulait raisonner, il cherchait des moyens pratiques, pour l'empêcher de franchir la porte; mais il butait sans cesse contre *son impuissance*, avec la rage de sa force et de *son argent inutiles*. (*ibid.*: 484sq., H.v.m)

Das ökonomische Denken und die Frage eines angemessenen Preises hält sich bei Mouret jedoch bis zum Schluss, wenn er ausruft:

> Eh quoi! même à ce prix, elle se refusait encore! Au loin, il entendait la clameur de ses trois mille employés, remuant à pleins bras sa royale fortune. […]
> — Partez donc! cria-t-il dans un flot de larmes. (*ibid.*: 520sq.)

Die Währung der Tränen führt auch bei Denise letztlich zu einem Austausch, einem Nachgeben der Körper und der Aufgabe des Widerstands:

> Elle [Denise] était restée saisie, devant la violence de ce désespoir. Son cœur éclatait. Alors, avec une impétuosité d'enfant, elle se jeta à son cou, sanglota elle aussi, en bégayant:
> — Oh! monsieur Mouret, c'est vous que j'aime! (*ibid.*: 521)

---

[10] Bereits zu Beginn, als Denise eingekleidet wird, um als Verkäuferin für Mouret zu arbeiten, wird sie von den anderen Angestellten als „laide" bezeichnet. Erst als er ihre tiefere Bedeutung zu erkennen scheint, vollzieht sich eine Verwandlung: „Ce fut une transfiguration. Elle restait rose, et le sourire, sur sa bouche un peu grande, était comme un épanouissement du visage entier. Ses yeux gris prirent une flamme tendre, ses joues se creusèrent d'adorables fossettes, ses pâles cheveux eux-mêmes semblèrent voler, dans la gaieté bonne et courageuse de tout son être" (Zola 1999 [1883]: 66sq.).

Erst nach einer erneuten Bekräftigung des Liebesschwurs und der Erkenntnis, dass all das Geld, das er an diesem Tag zusätzlich verdient hat, sein Gefühl der Sehnsucht nach dem Liebesversprechen nicht stillen kann, willigt sie endlich in die Heirat ein (*cf. ibid.*). Das Happyend, die Wandlung Mourets, die auf einer gewachsenen weiblichen Autonomie beruht, ist nur möglich, da Denise eben nicht spekuliert, sondern ihre Gefühle dem Gebot der Gabe gehorchend frei strömen lässt, während sie den Körper als Kapital verweigert. Derart entzieht sie sich den Gesetzen des Marktes, wie sie gleichzeitig ebendieser geschickt zu bedienen weiß. Im Gespräch mit Pauline gibt sie daher in einem Geständnisdiskurs zu, Mouret zu lieben und gerade nicht auf eine Heirat zu spekulieren:

> Lui m'épouser! oh! non, oh! je vous jure que je n'ai jamais voulu une pareille chose!… Non, jamais un tel calcul n'est entré dans ma tête, et vous savez que j'ai horreur du mensonge! (*ibid.*: 433)

Derart wird zugleich die Form des Romans selbst reflektiert. Zum einen legt er den Fokus auf das ökonomische Moment, das Geld, d. h. er erfasst seinen Gegenstand sehr präzise; eingedenk der Tatsache, dass er schwarz auf weiß dem Gesetz des Marktes gehorchen muss, soll der Text sich selbst auszahlen, damit das Versprechen gedeckt ist. So konstatierte schon Jochen Hörisch zu dem Begriff der „Deckung“, der ein zentrales Problem unterschiedlicher Diskurse aus Jurisprudenz, Wissenschaft, Ökonomie und Kunst bezeichnet:

> Gedeckt ist ein Versprechen, wenn ihm die z. B. die Handlung […] folgt. […] Gedeckt heißen demnach Urteile, Aussagen, Behauptungen oder (Zahlungs-)Versprechen, die […] in einem anderen Medium eingelöst werden […]: aus Versprechen müssen Taten, aus Hypothesen müssen demonstrierbare Wahrnehmungen, aus Schecks müssen Bargeldsummen und aus Münzen bzw. Scheinen müssen Güter werden können, damit die Sprechhandlungen, Hypothesen und Schecks ‚gedeckt‘ heißen dürfen. (Hörisch 1998: 15)

Gedeckt wird die hier ausgestellte Ware, welche als Metapher des Schreibens fungiert, nur, wenn schließlich auch Geld fließt, das heißt die Verausgabung der eigenen Mittel muss in Relation zum erzielten Produkt stehen. Dies liest sich zugleich als Antwort auf die Entropie der Moderne, die sich auch in anderen Texten des Autors wie etwa in *L'Argent* (1891) zeigt. Bei Zola ist ein beständiges Kipp-Moment zwischen Überdeterminiertheit und Entropie zu beobachten, welches als Kontrafaktur und Komplement zum ökonomischen Handeln zu denken ist.

Hinsichtlich des Kontrasts der Farben Weiß und Schwarz erklärt Michel Pastoureau, dass dieser erst mit dem Aufkommen der Druckkunst und der Druckgrafik zu beobachten sei:

> C'est l'époque moderne, avec la diffusion de l'imprimerie et de l'image gravée, qui a fait du blanc et du noir un couple de contraires omniprésents dans la culture matérielle. (Pastoureau 2023: 112)

Somit verweist der in hyperbolischer Überbietung dargestellte Kontrast bei Zola auf einen medialen Umbruch, das Moment des Erstarkens der Presse im 19. Jahrhundert, die einerseits in den neuen Formen das Gebot der Kürze mit sich bringt, andererseits jedoch in Form von Feuilleton-Romanen wieder ins Epische tendiert. Dem Roman ist mithin ein selbstreflexives Moment inhärent. Darüber hinaus stellt die Ausstellung der Weißwaren die Jungfräulichkeit Denises geradezu überdeutlich zur Schau,[11] was mit der Gesamtkonzeption des Romans in seiner fast schon märchenhaften Grundstruktur und seinem Happyend korrespondiert. Das selbstreferentielle Moment zeigt sich zugleich in der *écriture*: Nur in einem Strömen der Gedanken auf weißem Papier, einer Form der Verausgabung, welche die Gabe der Protagonistin spiegelt, ist zum Schluss die schwarze Schrift möglich, die wiederum auch durch eine Bezahlung gedeckt ist, d. h. den Verkauf der Waren bzw. des Kunstwerks. Die Auslage des Weiß, die Geste der Verausgabung, muss schließlich schwarze Zahlen schreiben und indem die Gefühlsströme in Kapitalströme übersetzt werden, will der Autor mit seinen Analysen der kleinen Leute und des Wandels im Waren- und Gefühlshaushalt einer gesamten Nation reüssieren.

Maupassant – Die Mode gebiert Monstren

Wie stark Körper, Mode und Kapital aufeinander bezogen sind, zeigen wohl am deutlichsten die Novellen von Guy de Maupassant. Bereits in seiner Novelle *L'Inutile beauté*, die zunächst in der Zeitschrift *L'Écho de Paris* vom 2. bis 7. April 1890 erschien, wird Prokreation als Forderung des Mannes an die Frau illustriert. Dies geschieht im Rahmen eines Körperdiktats der Zeit, nach dem die Frau schön zu sein hat, begehrenswert, aber gleichzeitig auf ihr Kapital als Gebärmaschine reduziert wird. Der disziplinierte weibliche Körper soll gebären,

[11] Pastoureau bezeichnet in symbolischer Hinsicht die Reinheit als dominierende Idee der Farbe Weiß (*cf.* Pastoureau 2023: 112).

am besten ohne Verlust und mit einer größtmöglichen Ökonomie der Mittel. Gleichzeitig soll er dabei aber schön und begehrenswert sein und bleiben. In der Oper – jenem Ort der Schaulust, an dem schon Flauberts Madame Bovary sich den begehrenden Blicken des Publikums darbot (*cf.* Hagen 2014: 110sqq.) – erweist sich der Kapitalwert der Frau, die, so heißt es in *L'Inutile beauté*, trotz ihres Alters und der Anzahl der Kinder ihren Marktwert nicht verloren habe:

> Onze ans de grossesses pour une femme comme ça! quel enfer! C'est toute la jeunesse, toute la beauté, toute l'espérance de succès, tout l'idéal poétique de vie brillante, qu'on sacrifie à cette abominable loi de la reproduction qui fait de la femme normale une simple machine à pondre des êtres. (Maupassant 1926 [1890]: 33)

Nur indem die Protagonistin ihren eigenen Marktwert selbst reguliert, gleichsam einen Bedarf durch eine Einschränkung ihrer Verfügbarkeit zuallererst schafft und damit eine neue Taxinomie des Begehrens initialisiert, schafft sie eine Knappheit des Kapitals, die zu neuen Investitionen seitens des Ehemanns führt. Da dieser nicht mehr frei über ihren Körper verfügen kann, ist er gezwungen, diesen taxonomisch neu zu bewerten, ebenso wie die beiden Männer in der Opernloge, die das beschriebene Spektakel verfolgen.

In *La Mère aux monstres,* veröffentlicht am 12. Juni 1883 in *Gil Blas,* ist es eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen, die ihren eigenen Körper ebenfalls als Gebärmaschine neu zur Geltung bringt. Sie erschafft „monstres“, wie es im Text heißt, die wiederum aus Schaulust am Monströsen, in einer Art „Spectacle des Monstres“ (*cf.* Bogdan 1994: 37) oder einer modernen Freak Show dem Publikum vorgeführt werden.[12] Derart befriedigt sie ein Bedürfnis der Zeit nach dem Aberranten, indem sie dieses zuallererst hervorbringt. Dazu verwendet sie wiederum ein Regularium der Zeit – das Korsett –, welches – Modeaccessoire und Mittel der Körperformung in einem – den weiblichen Körper als Kapital ausstellt. Die Protagonistin dreht dieses dabei gleichzeitig um, weiß es geschickt im Sinne einer weiblichen Emanzipation neu zu kodieren, indem sie es bewusst einsetzt, um Monstren zu generieren, die ihr den Lebensunterhalt überhaupt erst sichern. Die Prokreation als Kapitalsicherung der Mutter allerdings entmenschlicht die Kinder:[13]

---

[12] ‚Freak Shows‘ als erfolgreiche kommerzielle Unternehmen sind seit dem 19. Jahrhundert in Europa und den USA bekannt (*cf.* Bogdan 2007; Grande 2010)

[13] Der kritische Diskurs über das Korsett und das mit ihm verbundene Modediktat wird bereits im 18. Jahrhundert sehr rege geführt, insbesondere von medizinischer Seite (*cf.* Steele 2004). Ganze Bücher werden darüber geschrieben: so verdeutlicht etwa der Titel des Opus von Jacques Bonnaud,

> Elle […] se serrait le ventre violemment avec un système qu'elle avait inventé, *corset de force, fait de planchettes et de cordes*. Plus son flanc s'enflait sous l'effort de l'enfant grandissant, plus elle serrait l'instrument de torture […].
> Elle estropia dans ses entrailles le petit être étreint par l'affreuse machine; elle le comprima, le déforma, *en fit un monstre*. Son crâne pressé s'allongea, jaillit en pointe avec deux gros yeux en dehors tout sortis du front. Les membres opprimés contre le corps poussèrent, tordus comme le bois des vignes, s'allongèrent démesurément, terminés par des doigts pareils à des pattes d'araignée. (Maupassant 1883: 1, H.v.m.)

Damit ist die namenslose Protagonistin der Novelle der bourgeoisen Frau voraus, die ihren Körper ebenfalls dem Modediktat der Zeit unterwirft und ihn derart zum Kapital einer Spekulation auf den Marktwert der modischen Schönheit macht – jedoch ohne direkten eigenen Profit.

In Maupassants bekanntestem Roman, *Bel-Ami* (1885), ist es jedoch ein Mann, der im Zentrum steht und es versteht, Frauen als Kapital geschickt zu taxieren und für seinen eigenen ökonomischen und sozialen Erfolg einzusetzen. Dabei spielt wie bei Zola auch das Schreiben selbst eine zentrale Rolle. So ist die Figur Bel-Ami auch als Alter Ego des Autors Maupassant zu lesen, der wie Balzac, Zola und Flaubert um die Gesetze des Marktes weiß, die auch den sich im 19. Jahrhundert professionalisierenden Schriftsteller erfassen. So schreibt er am 26. Oktober 1884 an seinen vertrauten Diener über die Nachfrage der Leser*innenschaft: „J'ai fini *Bel-Ami,* François! J'espère qu'il satisfera ceux qui me demandent quelque chose de long" (Tassart 1971: 30sq.).

Am deutlichsten zeigt sich die Verbindung von Körper und Kapital zu Beginn des Romans. Der Protagonist wird hier zunächst wie eine Frau beschrieben und taxiert, wobei eine fast feminine Schönheit als sein Hauptattribut geschildert wird, sieht man einmal von der Pose, dem Habitus des ehemaligen Unteroffiziers, ab:

> Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familier, et jeta sur les dineurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier. (Maupassant 1901 [1885]: 5).

Sind es bei Frauen häufig die Haare, die als besonderes Schönheitsattribut hervorgehoben werden, ist es bei Georges Duroy der Schnurrbart, aber auch seine schöne Erscheinung insgesamt, die ja bereits im Titel unterstrichen wird – der „*Bel*-Ami" –

Dégradation de l'espece humaine par l'usage des corps a baleine: ouvrage dans lequel on demontre que c'est aller contre les loix de la nature, augmenter la dépopulation, & abâtardir, pour ainsi dire, l'homme, que de le mettre a la torture, des les premiers instans de son existence, sous prétexte de le former. (1770), welche Sorgen sich mit dem Korsett verbanden, *cf.* auch Barao 2019.

und die Handlung präfiguriert.[14] Eben jene physische Erscheinung weiß er gewinnbringend zu investieren, als er – und hier spielt auch Mode eine zentrale Rolle, ebenfalls vor allem im Kontext weiblicher Schönheit thematisiert[15] – im geliehenen Anzug das erste Mal einen Salon des gehobenen Bürgertums betritt. Es ist bezeichnenderweise ein Spiegel, der ihm einerseits das eigene Selbst, andererseits aber auch einen imaginierten Aufstieg widerspiegelt:

> et soudain, il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait [...] c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru. (*ibid.*: 32)

Dies zeigt sich auch, als er gemeinsam mit seinem früheren Kameraden Forestier seinen Erfolg bei den Frauen direkt zur Schau stellen kann, so dass eine der Frauen, die ihren eigenen Körper wohl zu inszenieren weiß, ausruft: „C'est ton ami qui me séduit. C'est vraiment un joli garçon“ (*ibid.*: 27). Auch Forestier erkennt die Gabe des Freundes und rät ihm, seine körperlichen Vorzüge bewusst als Mittel des Aufstiegs einzusetzen:

> — Dis donc, mon vieux, sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes? Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin. […] c'est encore par elles qu'on arrive le plus vite. (*ibid.*: 28)

Im Salon weiß Duroy ebenfalls mit seinem eigenen Körper als Kapital geschickt zu wuchern, so dass er die Chance erhält, für eine der aufstrebenden Zeitungen von Paris eine eigene Chronik über seine Zeit im Algerienkrieg zu verfassen. Der schöne Freund – „Bel-Ami“, wie er von der Tochter seiner ersten Geliebten genannt wird, – weiß nun aber nicht so recht, wie er seine so reichhaltigen Gedanken und Erinnerungen zu Papier bringen soll. Diese Schreibhemmung wird ausführlich geschildert in Form einer Auflistung, die ins Abundante tendiert:

> Une ardeur de travail l'ayant soudain ressaisi, il se rassit devant sa table et recommença à chercher des phrases pour bien raconter la physionomie étrange et charmante d'Alger, cette antichambre de l'Afrique mystérieuse et profonde […] l'Afrique inexplorée et tentante, dont on nous montre parfois, dans les jardins publics, les bêtes invraisemblables qui

[14] Später ist auch von der meist Frauen attribuierten „coquetterie du pied“ (Maupassant 1901 [1885]: 32) die Rede.

[15] Barbara Vinken verweist darauf, dass die weibliche Geschlechtsrolle von vornherein Travestie, Verkleidung männlicher Identität ist (*cf.* Vinken 1999: 81). Wenn also hier der Fokus auf einen Mann gelegt wird, der sich gleichsam „verkleidet“, sich dem Modeideal der Zeit unterwirft, so wird auch ein Fokus darauf gelegt, dass die Zeichen hier in Bewegung gesetzt werden und dass ansatzweise und vorübergehend eine Mobilisierung von Zeichen, Körpern und Medien angedacht wird, auch wenn zum Schluss die gängige Ordnung wieder hergestellt wird.

> semblent créés pour des contes de fées, les autruches, ces poules extravagantes, les gazelles, ces chèvres divines [...]. Il sentait vaguement des pensées lui venir; il les aurait dites, peut-être, mais il ne pouvait point formuler avec des mots écrits. (*ibid.*: 58sq.)

Reüssieren kann Georges Duroy erst, als er seinen Freund und Mäzen Forestier bittet, ihm beim Verfassen des Artikels zur Hand zu gehen, der ihn dafür an seine Frau verweist, die auch seine Artikel verfasse. Madeleine Forestier nun wird in ihrem Kabinett als ebenso reizvoller wie von der Mode disziplinierter Körper präsentiert, der für Bel-Ami das Signal aussendet, unerreichbar zu sein (*cf. ibid.*: 35sqq.) – anders als der Körper seiner Geliebten Madame de Marelles. Mme Forrestiers elegante Kleidung und Frisur werden detailliert beschrieben:

> Elle était vêtue d'une robe de cachemire bleu pâle qui dessinait bien sa taille souple et sa poitrine grasse. La chair des bras et de la gorge sortait d'une mousse de dentelle blanche dont étaient garnis le corsage et les courtes manches; et les cheveux relevés au sommet de la tête, frisant un peu sur la nuque, faisaient un léger nuage de duvet blond au-dessus du cou. (*ibid.*: 36)

Gleichzeitig wird deutlich, wie hier Körperströme – erotisches Begehren, das zugleich einer Disziplinierung des Körpers durch die Mode unterworfen wird – ihren Weg auf das Blatt finden und damit den Grundstein für Bel-Amis Aufstieg legen: Wie Jean-Lois Bory schreibt: „Savoir trafiquer de femmes c'est pouvoir trafiquer des influences" (Bory 1999: 7sq.). Der Körper Madeleines ist teilweise verhüllt, teilweise dringt er aus der Kleidung hervor: „sa taille souple et sa poitrine grasse" (Maupassant 1901 [885]: 36) werden betont und zeigen das zeitgenössische Schönheitsideal. Arme und Dekolleté werden in ihrer nackten Fleischlichkeit unterstrichen mit „*La chair* des bras et de la gorge" (*ibid.*) und der Nacken als erogene Zone liegt frei unter der Hochsteckfrisur.

Aber Madeleine Forestier erweist sich darüber hinaus als eigentliche, als veritable Schriftstellerin des Textes, gelingt es ihr doch auf modellhafte Weise, Phantasmen und Kapital zusammenzudenken: Sie erfindet die Geschichten, die Duroy ihr erzählt, neu und schafft so gleichsam weitaus glaubwürdigere Texte, als er, der Augenzeuge, sie zunächst hätte formulieren können. Dabei ist sie es, die in der Pose des selbstbewussten Mannes Geschichten auf der Basis seiner Berichte erfindet und sie ihm in die Feder diktiert, während er den Bewegungen ihres Körpers mit seinen Blicken genau folgt:

> Elle se leva et se mit à marcher, après avoir allumé une autre cigarette et elle dictait, en soufflant des filets de fumée qui sortaient d'abord tout droit d'un petit trou rond au milieu

> de ses lèvres serrées, puis s'élargissant, s'évaporaient en laissant par places, dans l'air, des lignes grises, une sorte de brume transparente, une buée pareille à des fils d'araignée. [...] et Duroy, les yeux levés, suivait tous ses gestes, toutes ses attitudes, tous les mouvements de son corps et de son visage occupés à ce jeu vague qui ne prenait point sa pensée. Elle imaginait maintenant les péripéties de la route, portraiturait des compagnons de voyage inventés par elle, et ébauchait une aventure d'amour avec la femme d'un capitaine d'infanterie qui allait rejoindre son mari. (Maupassant 1901 [1885]: 72sq.)

Die Schreibszene ist auch eine Verführungsszene; sie erinnert an den berühmten Brief 48 bei Choderlos de Laclos, als der Vicomte de Valmont der Kurtisane Émilie eine Epistel an die tugendhafte Présidente de Tourvel diktiert mit dem Ziel einer doppelten Kodierung und eines doppelten Verführungsversuchs (*cf*. Laclos 2011 [1782]).[16] Hier ist für einen Moment jedoch die Machtposition verkehrt: die Frau diktiert dem Mann und nimmt dabei einen männlichen bürgerlichen Habitus an; sie marschiert durch den Raum, raucht mehrerer Zigaretten und gibt so das Bild einer emanzipierten Frau ab. Zugleich wird das erotische Kapital der Szene deutlich herausgestellt, ebenso wie die Textur – das Spinnennetz aus Rauchwolken, das Linien in die Luft schreibt, – angesprochen wird.

Duroy wird dem erotischen androgynen Verführungsprogramm Madeleines nur kurz erliegen und letztendlich über die in der Machtverkehrung der hier bereits durch die Metapher des Spinnennetzes als gefährlich markierten Verführungskraft der Frau triumphieren bzw. sich leicht von ihr lösen, sobald sie ihm nicht mehr nützlich erscheint. Das Kosten-Nutzen-Kalkül – affektive Kosten versus beruflichen Erfolg, Aufstieg und Reichtum – bestimmt das Handeln Duroys. Deutlich werden in dieser Inszenierung aber nicht nur die Gesetze des Marktes, sondern auch die Kehrseite des Kapitals, die jeglicher Romantik entkleidete interpersonale Beziehung. Während Zola in *Au Bonheur des dames* durch die geglückte Konversion des Helden vom puren Kapitalisten zum Sozialreformer dank einer erfolgreichen Sozialisation mithilfe der Protagonistin Denise, eine Sublimierung des Kapitals vorführt, die durch die anschließende Heirat gleichsam besiegelt wird, so zeigt Maupassant nurmehr reines Kalkül im Verhältnis der Figuren zueinander: Sein männlicher Protagonist opfert am Ende jegliches Sentiment – sowohl die Gefühle für Clothilde de Marelle als auch die für Madeleine Forestier – reinem Gewinndenken im Zeichen der Gewinnmaximierung.[17]

[16] So erläutert er in Brief 47 sein Verführungsprogramm der Vertrauten, der Marquise de Merteuil, die damit gleichsam zur Zuschauerin der Szene avanciert.

[17] Duroy praktiziert das, was Gisela Febel eine „kalte Verführung“ nennt, *cf.* Febel 2001.

Dabei zeigt sich auf besondere Weise auch die Geschlechterungleichheit, die den gesamten Roman deutlich strukturiert: Da Duroy Madeleine loswerden möchte, um die Tochter seiner früheren Geliebten Madame Walter zu heiraten, aber nicht die damit einhergehende finanzielle Leistung auf sich nehmen möchte, lässt er sie in Flagranti mit ihrem Liebhaber ertappen. Hierdurch wird sie des Ehebruchs angeklagt und er kann ohne Verluste eine neue ökonomisch kapitalträchtigere Ehe mit Suzanne, der Tochter des Zeitungsmagnaten Walter, eingehen. Deren Kapital – ihre Jungfräulichkeit – weiß der Protagonist ebenfalls bereits vor ihrer Trauung gewinnbringend für sich einzusetzen, indem er Suzanne entführt, damit entehrt und ihr Kapital der gesellschaftlichen Anerkennung zu vernichten droht. Diese Erpressung ist es, die ihn überhaupt erst in den Stand versetzt, den Vater der Braut zu nötigen, einer Ehe mit ihm zuzustimmen. Was dieser nolens volens auch tut, wenn er sagt:

> — Ça ne sert à rien de hurler. Il l'a enlevée, il l'a déshonorée. Le mieux est encore de la lui donner. En s'y prenant bien, personne ne saura cette aventure.
> […] Walter murmura avec accablement:
> — Mais il l'a. C'est fait. Et il la gardera et la cachera tant que nous n'aurons point cédé. Donc, pour éviter le scandale, il faut céder tout de suite. (Maupassant 1901 [1885]: 512)

Um diesen Handel ganz sicher erfolgreich durchzuführen, greift Duroy zu einem weiteren Kapital: dem Wissen um politische Spekulationen und verschleierte Opfer, die im Zuge der kolonialen Ökonomie in der „affaire du Maroc"[18] entstanden sind und den Vater der Braut erheblich belasten könnten. Dieses Wissen setzt Duroy zusammen mit seiner Position als ‚Enthüllungs'-Journalist ebenfalls erpresserisch ein, wie man sich erzählt:

> il tenait le père par des cadavres découverts, paraît-il, des cadavres enterrés au Maroc. Il a donc menacé le vieux de révélations épouvantables. Walter s'est rappelé l'exemple de Laroche-Mathieu et il a cédé tout de suite. (*ibid.*: 529)

---

[18] Die finanziellen Spekulationen auf die Bodenpreise in Nordafrika beziehen sich im historischen Kontext nicht auf Marokko, sondern auf die Besetzung Tunesiens durch Frankreich ab 1881. Im Roman schreibt Duroy, von Monsieur Walter und dem Minister Laroche-Mathieu getäuscht, einen Artikel darüber, dass es nie zu einer politischen Intervention Frankreichs in Marokko kommen werde. Gleichzeitig erwerben diese jedoch heimlich marokkanische Anleihen, für deren Tilgung Frankreich nach einem militärischen Manöver bürgen würde und sie somit ein Vermögen machen könnten, was sich bewahrheitet: „On disait que deux ministres gagnaient là une vingtaine de millions, et on citait, presque tout haut, Laroche-Mathieu. Quant à Walter, personne dans Paris n'ignorait qu'il avait fait coup double et encaissé de trente à quarante millions sur l'emprunt" (Maupassant 1901 [1885]: 444 sq.).

Die Kristallisierung des Schreibprozesses ist im Kontext dieser Betrachtung von Körper und Kapital entscheidend. So äußerte Maupassant, dass gerade die Presse im 19. Jahrhundert ein ideales Observatorium für ökonomische Prozesse sei:

> Le journal [...] est un excellent observatoire: pour peu qu'on y soit bien placé, rien ne vous échappe des mille et un et une grimaces qu'on appelle les mœurs d'une époque, des plus ou moins secrètes humeurs de ce monstre susceptible, farouche, qu'on appelle l'Argent. (Maupassant 1885: 1)

Darüber hinaus zeigen sich hier über das Medium des Schreibens auch ganz konkret die Disziplinierung des weiblichen Körpers und die Regulierung der Körper- als Kapitalströme im Sinne Koschorkes (*cf.* 1999: 11) Dabei ist Maupassant äußerst präzise, er notiert die genauen Preise für ein Abendessen, ein Frühstück, den Besuch eines Theaters, das Ausleihen eines Anzugs. Gleichzeitig zeichnet er minutiös die Bewegungen der Börse in Zusammenwirken von Politik und Ökonomie nach, ohne die sozialen Auswirkungen aus dem Blick zu verlieren. Nur mit dieser genauen Kontrolle der erzählerischen Mittel, die mehr sind als Listen, aber dennoch ebenso detailliert, glaubt er, das schaffen zu können, was ihm in den Kurzformen, den Chroniken, aber auch den Novellen so wichtig war: Eine genaue Vermessung, eine durchaus kritische Taxierung seiner eigenen Kultur. So hat Maupassant selbst immer wieder für *Gil Blas* nicht nur über Algerien, sondern auch über Paris und die moderne Kultur berichtet. Er greift nicht nur in seinen Pressartikeln, sondern auch in seinen zahlreichen Erzählungen und Novellen, die insbesondere in den 1880er Jahren – der Hauptzeit seines Schaffens – häufig eine Nähe zur Chronik aufweisen, zahlreiche Alltagssujets und *fait divers* auf, um damit zugleich wissenschaftlich genau eine intime Physiognomik seines Landes und seiner Kultur zu entwerfen. So schreibt er anlässlich seines Artikels „La politesse“ in *Le Gaulois* am 11. Oktober 1881:

> Mais là ou il faut saisir les habitudes de vie d'un peuple, sa manière d'être habituelle, c'est dans la presse quotidienne, qui représente exactement la physionomie intime du pays. (Maupassant 2014 [1876-1891]: 228)

Eben jene Physionomie aber ist es, die sich in dem vagen Rauchgebilde abzeichnet, das Madeleine mit ihren Lippen formt, während sie Duroy die Worte in die Feder diktiert: Ist es bei Maupassant ansonsten häufig ein Schwarz-Weiß-Kontrast, der das Farbspektrum dominiert, wie Valentina Cosmina Goje deutlich macht (*cf.* Goje 2022), so ist es hier eine Schattierung beider Farben, das Grau.

Dieses Grau scheint Schriftliches und Mündliches, Männliches und Weibliches wenigstens für einen kurzen Augenblick in einem kaum zu erahnenden, ebenso flüchtigen wie verheißungsvollen Moment aufzulösen und in etwas Neues, kaum Fassbares zu transformieren:

> dans l'air des lignes grises, une sorte de brume transparente, une buée pareille à des fils d'araignée. Parfois, d'un coup de sa main ouverte, elle effaçait ces traces légères et plus persistantes. […] Elle imaginait maintenant les péripéties de la route […] et ébauchait une aventure de la route. (Maupassant 1901 [1885]: 72)

Bibliographie

BARAO, LAURIE (2019): *Corps et corsets du milieu du XVIIIe siècle à la fin des années 1820*, dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02335125 (letzter Zugriff: 10.05.2012).

BECKER, COLETTE / LANDES, AGNÈS (1999): *Au Bonheur des dames. Émile Zola*. *Profil d'une œuvre.* Paris: Hatier.

BOGDAN, ROBERT (1994): „Le commerce des monstres". In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 104, 1, 34-46.

— (2007): *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.

BONNAUD, JACQUES (1770): *Dégradation de l'espece humaine par l'usage des corps a baleine: ouvrage dans lequel on demontre que c'est aller contre les loix de la nature, augmenter la dépopulation, & abâtardir, pour ainsi dire, l'homme, que de le mettre a la torture, des les premiers instans de son existence, sous prétexte de le former*. Paris: Hérissant.

BORY, JEAN-LOUIS (1999): „Préface". In: Maupassant, Guy de: *Bel-Ami*. Paris: Gallimard, 7-26.

BRAUNGART, WOLFGANG (2007): „Die Anfänge der Moderne und die Tragödie". In: Becker, Sabine / Kiesel, Helmut (Hgg.): *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*. Berlin / New York: De Gruyter, 61-96.

BRUNEL, PIERRE (2007): *Baudelaire antique et moderne.* Paris: Presse de l'Université Paris-Sorbonne.

CAILLÉ, ALAIN (2008): *Anthropologie der Gabe*. Frankfurt/Main / New York: Campus.

CONWAY, EDMUND (2014): *50 Schlüsselideen Wirtschaftswissenschaft.* Heidelberg: Spektrum.

ELGIN, CATHERINE (2014): „Ficiton as Thought Experiment". In: *Perspectives on Science* 22, 221-241.

FEBEL, GISELA (2001): „Die kalte Verführung – Zwei Typen des Verführers im 19. Jahrhundert bei Sören Kierkegaard und Guy de Maupassant". In: Wanning, Frank / Wortmann, Anke (Hgg.): *Gefährliche Verbindungen. Verführung und Literatur*. Berlin: Weidler, 93-110.

FLAUBERT, GUSTAVE (2001 [1856]): *Madame Bovary. Mœurs de Province.* Paris: Gallimard.

FORNASIERSO, JEAN (2008): „Mécènes de l'Utopie Fin de Siècle. Le cas de Paul Adam et d'Émile Zola". In: West-Sooby, John (Hg.): *Nowhere is Perfect: French and Francophone Utopias / Dystopias*. Melbourne: Monash Romance Studies, 108-119.

GOJE, VALENTINA COSMINA (2022): „Le blanc – symbole de la dégradation psychique dans le récit court maupassantien. De l'oubli de la raison à la folie". In: *Quaestiones Romanicae* IX, 2, 26-34.

GRANDE, LAURA (2010): „Strange and Bizarre: The History of Freak Shows". In: *History Magazine*, thingssaidanddone.wordpress.com/2010/09/26/strange-and-bizarre-the-history-of-freak-shows/ (letzter Zugriff: 28.06.2023).

HAGEN, KIRSTEN VON (2014): „'Devo punirmi, se troppo amai' – Emma Bovary und ihre Schwestern in der Oper". In: Herwig, Henriette / Seidler, Miriam (Hgg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg: Ergon Verlag, 83-102.

— (2018): „Les affaires d’argent – Zum Verhältnis von Ökonomie und Affekt in Flauberts Madame Bovary“. In: Hindemith, Gesine / Stöferle, Dagmar (Hgg.): *Der Affekt der Ökonomie: Spekulatives Erzählen in der Moderne.* Berlin / Boston: De Gruyter, 105-120, doi.org/10.1515/9783110479638-006.

HÖRISCH, JOCHEN (1998): *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

KOSCHORKE, ALBRECHT (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink.

LACLOS, PIERRE-AMBROISE-FRANÇOIS CHODERLOS DE (2011 [1782]): *Les liaisons dangereuses*. Édition de Catriona Seth, Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“.

MAUPASSANT, GUY DE (1883): „La Mère aux monstres“. In: *Gil Blas* 5, 1302, 12. Juni 1883, 1 (unter dem Pseudonym Maufrigneuse).

— (1885): „Aux critiques de ‚Bel-Ami‘“. In: *Gil Blas*, 7. Juni 1885, 1.

— (1901 [1885]: *Bel-Ami*. Paris: Paul Ollendorf.

— (1926 [1890]): *L’Inutile beauté.* Paris: Michel.

— (2014 [1876-1891]): *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Paris: Arvensa Editions.

MOOG-GRÜNEWALD, MARIA (2020): „Antoine Watteau oder die Grazie der Balance“. In: Zumbusch, Cornelia / Goebel, Eckart (Hgg.): *Balance: Figuren des Äquilibriums in den Kulturwissenschaften.* Berlin: De Gruyter, 83-95.

MÜLLER, PETER (1979): *Gesellschaftskritik und Fortschrittsbewußtsein bei Zola*. Stuttgart: Metzler.

OEI, BERND / ROTH, JOSPEH (2021): *Letzter Donauwalzer.* Berlin: epubli.

PASTOUREAU, MICHEL (2023): „Les couleurs sont-elles devenues les objets dangereux?“ In: *Revue des Deux Mondes*, février 2023, dossier 1: *Colette, une leçon de liberté.* Hg. v. Céline Laurens, 112-120.

STEELE, VALERIE (2004 [2001]): *The Corset: A Cultural History*. New Haven: Yale University Press.

TASSART, FRANÇOIS (1971): *Souvenirs sur Guy de Maupassant*. Paris: Plon.

VINKEN, BARBARA (1999): „Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing“. In: Kulessa, Rotraud von / Penkwitt, Meike (Hgg.): *Cross-dressing und Maskerade*. *Freiburger Frauen Studien* 5, 1, 75-90.

ZOLA, ÉMILE (1999 [1883]): *Au Bonheur des dames*. Paris: Gallimard.

— (2003): *Œuvres complètes.* Bd. 4: *La Guerre et la Commune, 1870-1871*. Paris: Nouveau Monde Éditions.

— (2009 [1881]): „Ébauche“ zu *Au Bonheur des Dames*. In: *id.*: *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Au Bonheur des dames.* Hg. von Colette Becker und Véronique Lavielle. Paris: Champion, Bd. IV: *Dossier préparatoire*. *Au Bonheur des Dames,* BNF, NAF 10277-10278.

Marie-Hélène Dumont

Corps esthétisés, parés, domptés et éthique du paraître – autour du dandysme au temps d'Eugène Sue

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht im gesellschaftlichen Raum die Figur des Dandys auf, welchem ein unaufhaltsamer Aufstieg beschieden ist. Man begegnet ihm den *Physiologies*-Büchern, in den so genannten *Tableaux*, den *Codes*, die in Mode waren, und auch in fiktionalen Werken wird er häufig portraitiert. Besonders die Autor*innen, die sich dem Realismus verschrieben haben, verfolgen das Ziel, ihre in rasantem Umbruch begriffene Epoche darzustellen. Die Neustrukturierung der sozialen Klassen, das Aufkommen einer demokratischen Denkweise, ein neues Wertesystem, das von der sich im Aufschwung befindlichen Bourgeoise ausgestaltet wird, das Auftauchen der Jugend als neuer gesellschaftlicher Akteur – all dies sind tiefgreifende soziale, kulturelle und politische Veränderungen, die ein neues Männlichkeitsideal hervorbringen, das Ausdruck einer radikalen Ablehnung von Nivellierung und Mittelmäßigkeit ist. Wenn also stimmt, dass die Lektüre des Romans des 19. Jahrhunderts auch ein Lesen des Körpers impliziert (*cf.* Kerlouégan 2006 : 31), so gilt dies insbesondere für die Darstellung des Dandys. Der Dandyismus verkörpert einen spezifischen Modus des gesellschaftlichen Umgangs, der auf einem körperlichen, moralischen und verhaltensspezifischen Code beruht und eine auf dem Schein basierende Lebenskunst hervorbringt. Der Selbstkult zwingt dem Dandy eine bestimmte Körperästhetik auf. Sobald er sich in der Öffentlichkeit zeigt, nutzt er sein Äußeres, um seine Einzigartigkeit und Kultiviertheit zu präsentieren und aus seinem Körper einen wahren *corps-spectacle* zu machen. Hierbei mobilisiert er eine Reihe wiederkehrender Motive, die in der kollektiven Vorstellung und im *imaginaire* der Romane Eugène Sues und seiner Zeitgenossen zirkulieren und daher unmittelbar bedeutsam sind. Da der Dandy einige dieser Elemente mit der Frau bzw. dem Bild des Weiblichen teilt, modelliert er eine andersartige Männlichkeit, die zwischen Feminisierung des Körpers und selbstbewusster Virilität liegt. Dennoch kann sich der *corps-spectacle*, der das zentrale Kapital des Dandys bildet, der Macht der Zeit nicht entziehen.

Le roman « tend chaque jour davantage […] à se faire la chambre obscure de la société. Là, en effet, est tout son avenir. Plus il sera fidèle en décalquant le monde, plus il se mêlera à nos passions intimes, à nos désirs, à nos pensées, plus nous nous abandonnerons à son autorité » (Souvestre 1836 : 124sq.), avance Émile Souvestre en 1836 dans la *Revue de Paris*. Contrairement au roman classique d'analyse qui privilégie le psychologique et « nie le corps » (Kerlouégan 2006 : 30), le roman de l'époque romantique « affirme la puissance de la passion et des sens – donc du corps » (*ibid.*). Son ambition de figurer le réel offre au corps l'opportunité de sa représentation, la grande plasticité du genre autorisant à dire « *tout* le réel, dans sa complexité et sa trivialité, y compris […] cet objet complexe, troublant, et donc en apparence indicible qu'est le corps » (*ibid.*). Parmi ces corps signifiants, le

corps du dandy apparaît particulièrement prégnant. À la fois vecteur et incarnation privilégiés de l'excellence ainsi que de la singularité de celui qui l'habite, il se fait véritable *corps-spectacle* et en cela constitue le *capital* essentiel du dandy.

Un rappel s'impose ici. Le dandysme se dérobe, hésite à se laisser circonscrire. Né en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle, il s'invite dans la France de la Restauration mais ses adeptes, encore trop fidèles aux habitudes sociales et culturelles britanniques, reçoivent un accueil mitigé (*cf.* Prévost 1982 [1957] : 69-81 ; Coblence 1988 : 179sqq.). À mesure qu'il se francise, le dandysme devient sous la monarchie de Juillet une mode, une forme de socialisation au masculin,[1] même si les discours qu'il suscite, entre réprobation et satire, ne se tairont jamais tout à fait.[2] On peut donc avancer que des individus, anonymes ou célébrités en devenir, se sont approprié un code dandy en même temps qu'ils ont contribué, par leur adhésion au phénomène, à en (re)modeler les principes. Cependant, ces anonymes nous ont laissé très peu de traces, tandis que les écrivains et artistes ont rarement reconnu leur allégeance aussi éphémère soit-elle (*cf.* Natta 2001 : 49).[3] Leur image ne nous parvient donc qu'au travers de regards subjectifs, biaisés : témoignages des diaristes, organes de presse, gravures en particulier.

Conjointement, le dandy entre en littérature. Le roman réaliste notamment, qui vise l'élucidation du social, offre une large place au type, décliné en de multiples portraits, celui-ci étant considéré comme l'un des stigmates des profondes mutations sociales, culturelles et politiques du premier XIXe siècle. Se dessine alors un dandysme fantasmé qui concourt certes à refléter certains traits du dandysme historique mais qui surtout, autour de motifs récurrents, construit le « mythe du dandy » (Carassus 1971).

À ces filtres s'ajoute le refus du dandy de se laisser enfermer dans un modèle qui le précèderait. Unique par essence, il exhibe son originalité, sa créativité en

---

1 Cette étude porte sur le premier XIXe siècle, époque du dandysme social « historiquement situé » (Carassus 1971 : 15). Il n'a pas encore la dimension esthétique et philosophique que lui donneront Barbey d'Aurevilly et Baudelaire. Si l'ouvrage de Barbey *Du dandysme et de George Brummell* paraît en 1845, sa publication reste confidentielle, limitant ainsi son influence.

2 Pour ses excès, le dandy se voit blâmé ou caricaturé. « [D]ans le bois de Boulogne, l'animal le plus commun, c'est le dandy. Or, le dandy, c'est le superlatif du fat […], le mannequin de la mode » (Monnais 1835 : 152sq.). Émile Littré définit le dandy comme un « [h]omme recherché dans sa toilette et exagérant les modes jusqu'au ridicule » (Littré 1873-1874, V : 951).

3 Il convient toutefois d'exclure de ce groupe Barbey d'Aurevilly et Baudelaire ; tous deux ont revendiqué leur pratique du dandysme et l'ont théorisé dans leurs écrits (voir note 1 ci-dessus).

toute chose (*cf.* Coblence 2016 : 198sq.). Phénomène polymorphe, le dandysme se déploie donc en de multiples pratiques qui, néanmoins, puisent leur inspiration dans un large réservoir de *topoï*. Dans la première moitié du siècle, ces pratiques convergent vers l'expression d'une opposition radicale au principe d'égalité instauré par l'ère démocratique. Art de l'élégance, culte du beau, revendication d'une singularité exacerbée, le dandysme s'insurge contre le nivellement ambiant qui annihile les différences individuelles. Les valeurs bourgeoises triomphantes suscitent tout autant sa résistance. Si à cette époque « le corps se donne comme le terrain de manifestation du rejet de l'ordre », s'élève contre ceux qui « ne voient en lui que l'instrument d'une activité économique » (Kerlouégan 2006 : 21), le corps dandy illustre tout particulièrement cette rébellion.

En effet, le désir de distinction qui anime tout dandy ne peut s'épanouir que sur la scène sociale. Pour être, le dandy doit paraître, s'offrir aux regards. De là le rôle déterminant du corps érigé en *corps-spectacle*, capital ostentatoire mais capital éphémère, promis à la décrépitude car soumis à l'épreuve du temps. Bien souvent, ce capital corporel suit la courbe déclinante du capital économique, les dépenses somptueuses, condition du dandysme, menant progressivement à la gêne, aux dettes, à la ruine. Le thème de « [l]a fin d'un dandy »[4] compte en effet parmi les lieux communs associés au dandysme.

Figuration du corps dandy

Dans l'imaginaire collectif, le dandy se reconnaît par son extrême beauté, par la pureté des lignes de sa silhouette. Il ne saurait toutefois se satisfaire de ces dons naturels. De là l'impératif de sculpter son apparence, c'est-à-dire d'esthétiser, de parer, en somme de dompter son corps. L'esthétiser par un temps infini consacré aux soins corporels, à l'instar du héros de la *Physiologie d'un appartement*. La description de son cabinet de toilette est saturée par l'accumulation d'objets divers, cette

> innombrable quantité de brosses, de limes, de pinces, de crochets, de boules, de ciseaux, de peignes, de pierres, de grattoirs, de flacons, de fioles d'essences, d'huiles, d'esprits, de pommades (Sue 1845b : 186sq.),

[4] Titre de l'une des ébauches rattachées à *La Comédie humaine*. Balzac cherche « une fin » pour Maxime de Trailles, ou « comment un dandy baisse les armes et se marie » (Chollet 1981 : 500).

objets constituant, renchérit Eugène Sue, un « arsenal de toilette » (*ibid.* : 187), la métaphore militaire se faisant ici éclairante. Il s'agit d'effacer toute trace d'animalité. Cheveux et barbes sont domestiqués. Bien que le mouvement de la chevelure soit maîtrisé, celle-ci doit conserver une certaine souplesse, indice de distinction et d'appartenance sociale. Le célèbre coiffeur Delignou, affirme *La Mode* en 1838, sait « donner du jeu à la chevelure », artifice qui permet de discerner les élégants des « garçons de café » (Anonyme 1838 : 248). La barbe est tout autant objet d'attention, un simple collier ou une fine et soyeuse moustache sont tolérés. Certains ironisent sur cette phobie du poil. Le *Code de la toilette* dénonce la propension à « se raser deux fois par jour » (Raisson 1829 : 63sq.). Le dandy valorise également l'exercice physique en pratiquant les activités sportives en vogue : la boxe, le tir au pistolet, les courses de chevaux périlleuses, etc. (*cf.* Prévost 1982 [1957] : 102sq.).

L'esthétisation du corps passe aussi par la parure qui différencie du vulgaire. La coupe d'un habit, le choix d'une étoffe, l'alliance des coloris, le principe d'harmonie qui préside à l'ensemble, s'ils sont taxés de futiles par les censeurs du dandysme, signent pour ses disciples le triomphe de l'élégance et du beau sur les valeurs matérielles. Le pouvoir symbolique du vêtement est fondamental en ce temps où le bouleversement des structures sociales et politiques né de la rupture de 1789 a aussi affecté l'art de se vêtir. Celui-ci est traversé par l'utile, le fonctionnel, le confortable (*cf.* Saïdah 1990, II : 329), tend à s'uniformiser (*cf.* Monneyron 2014 : 23) et complique ainsi la catégorisation des appartenances sociales. La nuance va alors éclairer la perception des différences, se montrer offensive face au nivellement des mœurs en permettant « aux gens comme il faut de se reconnaître au milieu de la foule » (Balzac 1996 [1830] : 749). À l'été 1829, *La Mode* se réjouit de l'usage du blanc dans le costume masculin car il « sert mieux à distinguer les rangs », le blanc ne pouvant « convenir à l'artisan ou aux classes peu élevées » (Anonyme 1829 : 61). C'est donc dans cet espace ténu et fragile – la nuance, le détail infime – que le dandy apporte sa touche personnelle révélatrice de son originalité, impose la consécration de l'élégance et du beau au détriment de l'utile, du vulgaire.

En plus de l'habit et de l'art de le porter dont l'objectif premier reste de produire un effet, plusieurs accessoires interviennent : cravate, gants, lorgnon, canne, cigare entre autres. Simple étoffe mais étoffe subversive, la cravate par exemple,

dont l'agencement complexe révèle l'attention considérable qu'on lui voue, matérialise l'inversion des valeurs, ce « triomphe du rien » (Carassus 1971 : 57) qui sacralise le futile et offre un démenti à l'utilitarisme bourgeois.

Ainsi paré et lesté d'accessoires métonymiques, le corps dandy se meut dans l'espace avec grâce et aisance. Point de gestes brusques ou précipités trahissant une tension de l'esprit vers un autre objet d'attention que soi-même. « Ainsi vous peindrais-je difficilement mon mépris pour l'homme affairé, allant vite, filant comme une anguille dans une vase » (Balzac 1981b [1833], XII : 290), se rit le rédacteur de la *Théorie de la démarche*. Le dandy ne saurait se hâter. Son mode de vie privilégie l'oisiveté, l'état de torpeur voluptueuse. Pose et mouvements étudiés créent une certaine distance qui proclame la singularité de l'individu et manifeste le regard détaché, parfois dédaigneux que celui-ci jette sur le monde. Fortunio, protagoniste du roman éponyme de Théophile Gautier, ne saurait se départir de « cet air de nonchalante sécurité » qui « lui donn[e] tant d'ascendant sur tout le monde » (Gautier 2002 [1837] : 679). Grâce à ce langage corporel qui attente à la norme, le dandy assure son emprise en suscitant inquiétude et fascination mêlées.

Corps dandy et effémination

Si l'intérêt accordé à la parure de même qu'à l'ameublement raffiné des intérieurs – domaines réservés par les conventions sociales aux femmes – rapproche le dandy du féminin, il en est de même pour son indolence, ses gestes nonchalants, son maintien alangui (*cf.* Pham-Thanh 2016 : 168sq.). Dans les portraits de dandys on relève en effet la référence récurrente au corps de la femme. *Le Père Goriot* campe Maxime de Trailles détenteur d'« une redingote qui lui serrait élégamment la taille et le faisait ressembler à une jolie femme » (Balzac 1976 [1835] : 97). De même chez Eugène Sue les extrémités du corps soulignent-elles la délicatesse du physique rehaussée par la comparaison aux attributs associés communément à la femme. L'un dégante « sa main droite, main blanche, effilée comme celle d'une femme » (Sue 1854, I : 21), un autre possède « une main, un pied à rendre une femme jalouse » (Sue 1844-1845, I : 119). Sous la plume de Théophile Gautier, Fortunio se singularise par « son nez mince […] relev[ant] la pureté toute féminine des autres traits du visage » (Gautier 2002 [1837] : 622). Cependant la suite immédiate vient tempérer cette note féminine : « et lui donne quelque chose de fier

et d'héroïque » (*ibid.*) ; la fierté et l'héroïsme renvoyant explicitement à la virilité (*cf.* Corbin 2011 : 9). Ainsi, le corps dandy emprunte au féminin mais son évocation convoque tout autant des éléments clairement identifiables comme relevant de la virilité, cette vertu incarnant la masculinité idéale alliant la force physique, la puissance sexuelle (*cf.* Larousse 1866-1879b, XV : 1106) et la grandeur morale (*cf.* Gutermann-Jacquet 2012 : 83-85). Dans *Illusions perdues*, Henri de Marsay apparaît « remarquable surtout par une beauté de jeune fille, beauté molle, efféminée » mais une beauté « corrigée par un regard fixe, calme, fauve et rigide comme celui d'un tigre » (Balzac 1977 [1843] : 277). On remarquera ici, après l'allusion à la mollesse et à l'effémination, l'emploi révélateur du vocable « corrigée ». Adolescent, le marin Brulart est dépeint en ces termes : « une âme forte et puissante bouillonnait dans cette enveloppe efféminée… et plus d'une fois son jeune bras avait paru bien lourd aux Anglais » (Sue 1845a, II : 190). Se voit ici mise en valeur la conjugaison entre le corps féminin et la force physique, l'intrépidité au combat, la bravoure, éléments signifiant par excellence la virilité guerrière (*cf.* Bertaud 2011).

Le dandy surprend et déconcerte par son souci des apparences, sa prédilection pour la parure, ses manières gracieuses. Bien que ses détracteurs fustigent ce qui leur apparaît attester une identité sexuée ambigüe,[5] il « ne verse pourtant pas dans le féminin » (Pham-Thanh 2016 : 169). Sans remettre en cause « l'identification formelle des sexes » (Monneyron 2014 : 27), il se saisit des armes usuellement attribuées à la femme et entend, comme elle, faire montre de coquetterie raffinée et d'élégance (*cf. ibid.*). En cela, il révoque un dimorphisme sexuel trop rigide (*cf. ibid.*), coercitif et affirme sans trêve sa virilité, valeur prégnante de la masculinité, on l'a vu. Au niveau du vêtement et des accessoires par exemple, ainsi qu'en témoigne la gravure de *La Mode* (ill. 1). Le dandy du premier plan affiche une taille haute, extrêmement fine et un raffinement certain se décèle dans le vêtement. Cependant, la cravache et les bottes aux éperons acérés, attributs virils, renvoient explicitement – et l'arrière-plan le confirme – à une sphère d'où sont généralement exclues les femmes, à savoir tout ce qui touche aux chevaux, l'un des univers favoris du dandy. Car son quotidien est marqué par des pratiques admises

---

[5] Bien avant l'émergence du dandysme, le luxe, l'indolence sont perçus comme les symptômes d'une effémination et suscitent la crainte d'une « contamination du féminin » (Martin 2013 : 32). Pour ses contempteurs, le dandysme, incarnation de la « mollesse », renvoie aux futilités fastueuses opposées à l'énergie virile.



Illustration 1 : Anonyme (1830) : *Modes de Longchamp. Habits d'hommes*. Source : BNF.

comme spécifiquement viriles puisque imposant adresse, intrépidité, sang-froid et sens de l'honneur, c'est-à-dire la chasse, les courses équestres, les exercices du corps, le duel. Ce dernier, rappelle François Guillet, incarne tout particulièrement ce sens de l'honneur considéré comme « la vertu cardinale, l'essence même de la virilité » (Guillet 2011 : 84), en même temps qu'il exhibe « l'appartenance à une élite » (*ibid.* : 89) qui en impose par la fermeté de sa force morale.

C'est d'ailleurs par le recours aux ressources de la femme en matière de séduction allié à l'affirmation de sa virilité que le dandy exerce son ascendant. Fortunio jouit d'« un mélange de grâce et de force d'un effet irrésistible » (Gautier 2002 [1837] : 622). Dans la mesure où la beauté est investie par le féminin,[6] l'effémination du corps dandy se fait gage de son pouvoir d'attraction (*cf.* Monneyron 1997 : 56). Ainsi, séduire pour le dandy, « c'est fatalement passer par le féminin » (Monneyron 2014 : 84) tout en revendiquant sa masculinité. Et si la virilité, masculinité accomplie, constitue l'essence même de l'excellence du genre humain, elle suppose en creux l'existence d'êtres exclus de cette excellence car ne répondant pas aux canons définis. La femme notamment. On sait en effet la misogynie du dandy[7] et du *lion*, son équivalent des années 1840 : « [i]ls possèdent leur maîtresse au même titre que leur voiture, pour en éclabousser les passants » (Soulié 1876 [1840] : 6sq.).

Un corps capital éphémère

L'idéal dandy cultive la pureté des lignes. D'où le souci de préserver la grâce et la finesse de la taille. Associé au bourgeois prospère,[8] l'embonpoint disqualifie tout dandy. Mémoires, presse, littérature, caricature s'emparent volontiers de ce *leitmotiv* et témoignent donc de sa vitalité dans les imaginaires. Le trait satirique de Charles Philipon le montre (ill. 2). *Modes de 1830. Encore un degré de perfection* s'arrête sur l'exubérance d'étoffes et de formes référant sans doute à la vanité du

---

6 Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* évoque « la *beauté* considérée dans la femme, c'est-à-dire dans celui de tous les êtres où l'homme désire le plus la rencontrer » (Larousse 1866-1879a, II : 449).

7 Pensons au propos de Baudelaire : « La femme est le contraire du Dandy » (Baudelaire 1975 [1859-1866] : 677).

8 Ainsi dans la « Monographie du bourgeois parisien » : « En voici un qui débouche sur la place ; il s'avance en soufflant comme un hippopotame à travers les roseaux, il pousse péniblement son ventre devant lui ; […] il va crever d'apoplexie, en excellent garde national et père de famille » (Gautier 2013a [1836] : 269).



Illustration 2 : Charles Philipon (vers 1830) : *Modes de 1830. Encore un degré de perfection*. Source : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.

dandy, sur la taille sanglée qui répond à celle, tout aussi fine, de la femme. Néanmoins, le torse bombé suggère la difficulté de dompter un physique frondeur. En 1836, dans son article « Les littérateurs obèses », Gautier dépeint d'un ton amusé « l'homme de génie du XIXe siècle », « aussi gros qu'il est grand » (2013b [1836] : 300). Passant en revue artistes et écrivains, il s'attarde sur le régime drastique de Byron et s'amuse des inquiétudes de Sue :

> [O]n sait les peines qu'il se donnait pour éviter l'obésité qui lui venait comme à un amoureux du Gymnase, car Byron ne concevait que les poètes maigres et les muses impalpables […] : il buvait du vinaigre et mangeait des citrons […].
> Eugène Sue, qui partage les idées de Byron, se désole de voir son génie lui tomber dans l'estomac (*ibid.* : 303sq.).

Railleries, rivalités et animosités littéraires s'appuient de bon gré sur l'accusation d'embonpoint. En 1835, *Psyché*, hostile à Balzac (*cf.* Gould 1963 : 381), discrédite en ces termes le romancier :

> M. Honoré de Balzac […] s'est […] lancé dans les hautes régions de la littérature, mais […] il est demeuré complètement étranger aux régions distinguées de la société. […] il n'a et ne peut avoir aucune notion distinguée de l'élégance ; l'ampleur de sa tournure s'oppose d'ailleurs à ce qu'il se donne les grâces d'un merveilleux, et à ce qu'il revête des habits coupés pour les formes dégagées d'un svelte fashionable. (Cité par Gould 1963 : 381)

Mêlant l'attaque *ad hominem* et l'éreintement de l'œuvre en moquant prétentions à l'élégance et ambitions littéraires, le rédacteur opère un parallèle malveillant entre la vulgarité du corps et celle de l'écriture. De la même manière, Félix Pyat, reprenant à son compte les légendes relatives à son dandysme (*cf.* Dumont 2022), se remémore Eugène Sue à la veille de la publication des *Mystères de Paris* et met en avant l'empâtement de sa silhouette :

> Eugène Sue était descendu de son coupé, avec toutes les élégances dont il était l'arbitre, ganté, verni, lustré, un parfait dandy, quoique un peu gras déjà par son âge, et surtout par sa vie assise de romancier-feuilleton. (Pyat 1888 : 19)

Ici l'allusion à la vie supposée sédentaire du feuilletoniste semble faire écho à l'argumentaire des détracteurs du roman-feuilleton, à savoir l'importante et donc nocive productivité de la *littérature industrielle*.

En relation avec un capital corporel qui s'amenuise l'âge venant s'associe fréquemment l'image du dandy ruiné. Le *Traité de la vie élégante* met en scène Brummell, le « prince de la mode » (Balzac 1981a [1830] : 229), exilé en France, affecté par la misère et le vieillissement, ce dernier anéantissant deux caractéristiques essentielles à la grâce d'un dandy, on l'a dit, la chevelure et la sveltesse :

> Nous le vîmes au moment de son lever. Sa robe de chambre portait l'empreinte de son malheur ; […]. Brummell, vieux et pauvre, était toujours Brummell. Seulement, un embonpoint […] avait rompu les heureuses dispositions de ce corps modèle, et l'ex-dieu du dandysme portait une perruque ! Effrayante leçon ! Brummell ainsi ! (*ibid.*)

La concordance entre la décrépitude du capital corporel et l'atrophie du capital économique apparaît avec évidence.

D'autres s'en sortent par le mariage, conciliation financière susceptible d'adoucir les créanciers mais synonyme d'apostasie pour le dandy qui se doit d'honorer le célibat (*cf.* Natta 2011 : 125). En 1841, l'ouvrage satirique le *Muséum parisien* nous en offre un exemple :

> [A]rrivé à l'âge de quarante ans, il songe à faire une fin en offrant à une jeune-fille de dix-sept ans son cœur, sa main et pas mal de rhumatismes […].
> Le vieux restant de Lion passe ses journées dans un fauteuil à la Voltaire, se fait lire le *Journal des débats*, prend cinq laits de poule, et dans ses moments perdus fait de la morale à ses coquins de neveux. (Huart 1841 : 8sq.)

En ces lignes moqueuses se devine l'embourgeoisement de celui qui s'est compromis dans l'union matrimoniale. Et si l'on se souvient que le dandysme entend s'opposer à l'ordre bourgeois, on mesure le tragique de son reniement.

*

En ce premier XIXe siècle, la représentation fictionnelle du corps dandy mobilise tout un ensemble de signes récurrents qui circulent également dans les manuels et codes dévolus à l'élégance, les articles de presse, la littérature panoramique, les documents iconographiques, autant de *discours* qui participent à la constitution du mythe. Esthète, le dandy sublime son corps avec constance pour magnifier un élitisme de *l'exister*, une éthique du paraître qui tranchent avec la multitude et assoient son pouvoir de domination. Du temps de sa splendeur, il mise tout sur ce capital, capital périssable par essence et soudainement dissipé – ce qui confine à un certain héroïsme.

Bibliographie

ANONYME (1829) : « Principes du costume. Costumes d'homme ». Dans : *La Mode* (17 octobre), 57-61.

— (1838) : « La semaine. Neuilly. Modes ». In : *La Mode* (2 juin), 244-249.

BALZAC, HONORÉ DE (1996 [1830]) : « Des mots à la mode ». Dans : *id.* : *Œuvres diverses.* Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 749-755.

— (1981a [1830]) : *Traité de la vie élégante*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine, Études analytiques*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. XII, 211-257.

— (1981b [1833]) : *Théorie de la démarche*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine, Études analytiques*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. XII, 259-302.

— (1976 [1835]) : *Le Père Goriot*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine, Études de mœurs, Scènes de la vie privée*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 37-290.

— (1977 [1843]) : *Illusions perdues*. Dans : *id.* : *La Comédie humaine, Études de mœurs, Scènes de la vie privée*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. V, 109-732.

BARBEY D'AUREVILLY, JULES (1966 [1845]) : « Du dandysme et de George Brummell ». Dans : *id.* : *Œuvres romanesques complètes*. Édité par Jacques Petit, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 667-733.

BAUDELAIRE, CHARLES (1975 [1859-1866]) : « Mon Cœur mis à nu ». Dans : *id.* : *Œuvres complètes*. Édité par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 676-708.

BERTAUD, JEAN-PAUL (2011) : « La virilité militaire ». Dans : Corbin, Alain / Courtine, Jean-Jacques / Vigarello, Georges (éds.) : *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*. Paris : Seuil, 157-202.

CARASSUS, ÉMILIEN (1971) : *Le Mythe du dandy*. Paris : Armand Colin.

CHOLLET, ROLAND (1981) : « *La Fin d'un dandy*. Introduction ». Dans : Balzac, Honoré de : *La Comédie humaine, Études analytiques*. Édité par Pierre-Georges Castex, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. XII, 499-500.

COBLENCE, FRANÇOISE (1988) : *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Paris : Presses universitaires de France.

— (2016) « Originalité ». Dans : Montandon, Alain (éd.) : *Dictionnaire du dandysme*. Paris : Honoré Champion, 198-199.

CORBIN, ALAIN (2011) : « Introduction ». Dans : *id.* / Courtine, Jean-Jacques / Vigarello, Georges (éds.) : *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 7-11.

DUMONT, MARIE-HÉLÈNE (2022) : « Portrait d'Eugène Sue dandy – la construction d'une image et ses motivations idéologiques ». Dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France* 2, 321-338.

GAUTIER, THÉOPHILE (2013a [1836]) : « Monographie du bourgeois parisien ». Dans : *id.* : *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*. Édité par Patrick Berthier, Paris : GF Flammarion, 267-287.

— (2013b [1836]) : « Les littérateurs obèses ». Dans : *id.* : *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*. Édité par Patrick Berthier, Paris : GF Flammarion, 299-306.

— (2002 [1837]) : *Fortunio*. Dans : *id.* : *Romans, contes et nouvelles*. Édité par Pierre Laubriet, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 605-728.

GOULD, CHARLES (1963) : « "M. de Balzac" : le dandysme de Balzac, et son influence sur sa création littéraire ». Dans : *Cahiers de l'AIEF* 15, 379-393.

GUILLET, FRANÇOIS (2011) : « Le duel et la défense de l'honneur viril ». Dans : Corbin, Alain / Courtine, Jean-Jacques / Vigarello Georges (éds.) : *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 83-124.

GUTERMANN-JACQUET, DEBORAH (2012) : *Les Équivoques du genre. Devenir homme et femme à l'âge romantique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

HUART, LOUIS (1841) : *Muséum parisien*. Paris : Beauger et C[e] / Aubert.

KERLOUÉGAN, FRANÇOIS (2006) : *Ce Fatal Excès du désir. Poétique du corps romantique*. Paris : Honoré Champion.

LAROUSSE, PIERRE (1866-1879a) : article « beauté ». Dans : *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, vol. II, 448-450.

— (1866-1879b) : article « virilité ». Dans : *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, vol. XV, 1106.

LITTRÉ, ÉMILE (1873-1874) : article « dandy ». Dans : *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, vol. II, 951.

MARTIN, CHRISTOPHE (2013) : « La fontaine de Salmacis. Hantise de la mollesse et construction du masculin chez Rousseau ». Dans : Maira, Daniele / Roulin, Jean-Marie (éds.) : *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 31-48.

MONNAIS, ÉDOUARD (1835) : « Promenades extérieures et banlieue ». Dans : *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle*. Paris : Mme Charles-Béchet, vol. V, 147-168.

MONNEYRON, FRÉDÉRIC (1997) : *Séduire. L'imaginaire de la séduction de don Giovanni à Mick Jagger*. Paris : Presses universitaires de France

— (2014 [2001]) : *La Frivolité essentielle*. Paris : Presses universitaires de France.

NATTA, MARIE-CHRISTINE (2001) : « Le vêtement dandy et la mode. Deux cas, Barbey d'Aurevilly et Baudelaire ». Dans : Monneyron, Frédéric (éd.) : *Vêtement et littérature.* Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, [en ligne] books.openedition.org/pupvd/28069, consulté le 26 mai 2023.

— (2011) : *La Grandeur sans convictions – Essai sur le dandysme*. Paris : Éditions du Félin.

PHAM-THANH, GILBERT (2016) : « Genre(s) ». Dans : Montandon, Alain (éd.) : *Dictionnaire du dandysme*. Paris : Honoré Champion, 166-171.

PRÉVOST, JOHN C. (1982 [1957]) : *Le Dandysme en France (1817-1839)*. Genève / Paris : Slatkine.

PYAT, FÉLIX (1888) : « Souvenirs littéraires – Comment j'ai connu Eugène Sue et George Sand ». Dans : *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* (15 février), 16-35.

RAISSON, HORACE (1829) : *Code de la toilette, manuel complet d'élégance et d'hygiène*. Paris : J. P. Roret.

SAÏDAH, JEAN-PIERRE (1990) : *Dandysme social et dandysme littéraire à l'époque de Balzac*. Thèse pour le doctorat ès Lettres, Université de Bordeaux III, dir. Yves Vadé.

SOULIÉ, FRÉDÉRIC (1876 [1840]) : *Le Lion amoureux*. Paris : La Librairie illustrée.

SOUVESTRE, ÉMILE (1836) : « Du roman ». Dans : *Revue de Paris*, vol. XXXIV, 116-128.

SUE, EUGÈNE (1845a [1831]) : *Atar-Gull.* Paris : Charles Gosselin / Pétion, *Œuvres complètes d'Eugène Sue*, tome 1.

— (1845b [1833]) : *La Coucaratcha* [*La Cucaracha*]. Paris : Charles Gosselin / Pétion, *Œuvres complètes d'Eugène Sue*, tome 2.

— (1844-1845 [1840-1841] : *Mathilde. Mémoires d'une Jeune Femme*. Paris : Charles Gosselin.

— (1854 [1853-1854]) : *La Famille Jouffroy*. Paris : Alexandre Cadot, tome 1.

Illustrations :

Illustration 1 : ANONYME (1830) : « Pl. XLII. Modes de Longchamp. Habits d'hommes ». Dans : *La Mode : Revue des modes, galerie de mœurs, album des salons* (avril-juin), Pl. XLII, source : BNF.

Illustration 2 : PHILIPON, CHARLES (vers 1830) : *Modes de 1830. Encore un degré de perfection*, 31.9 x 23.3 cm. Source : Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.

ANNETTE KEILHAUER

Le corps anarchiste dans *Les Microbes humains* (1886) de Louise Michel

Bis heute ist Louise Michel vor allem als unermüdliche Kämpferin für die *Commune* im kollektiven Gedächtnis Frankreichs eingeschrieben, während man sich für ihre literarischen Produktionen lange Zeit nicht interessierte. Claude Rétat betont allerdings, dass für Michel politisches und literarisches Engagement nur zwei Seiten ein und derselben Weltsicht waren. In Michels Romanpoetik spielt der Körper insbesondere in der Figurenbeschreibung und der Handlungsentwicklung eine zentrale Rolle. Die Figuren werden durch Metaphernnetze aus der Tier- und Pflanzenwelt beschrieben, die die Verletzlichkeit der schwachen Verfolgten ebenso beschreiben wie die Grausamkeit kapitalistischer Verfolger, wodurch eine Naturalisierung der revolutionären Dynamik verstärkt wird. Zugleich hat der körperliche Überlebenskampf eine wichtige Bedeutung für die Handlungsentwicklung: Der anarchistische Körper leistet Widerstand gegenüber kapitalistischer Ausbeutung, der Gier nach wissenschaftlicher Erkenntnis und sadistischer Grausamkeit. Vor dem Hintergrund einer dystopisch beschriebenen Gegenwart zeichnet sich der utopische Gegenentwurf einer befreiten Gesellschaft ab, in der resiliente Körper neue Existenzweisen jenseits der vom Kapitalismus geknechteten Gesellschaft ermöglichen.

1. Introduction

Quand on cherche des livres de et sur Louise Michel dans les librairies françaises, on est vite renvoyé au rayon ‘histoire’. La fameuse Communarde est toujours connue et admirée pour son engagement audacieux et désintéressé dans les combats de barricades de mars à mai 1871, pour lequel elle a été punie par la déportation en Nouvelle Calédonie. On la connait donc surtout à travers ses souvenirs de la Commune, recensés et réédités régulièrement,[1] et de nos jours elle incarne, comme le résume Quentin Deluermoz, « la figure de gauche par excellence, largement consensuelle » (Deluermoz 2019 : 179). Longtemps est resté méconnu le nombre considérable de poésies, de pièces de théâtre, de contes, légendes et romans qu'elle a publiés pendant sa vie (*cf.* notamment Michel 2013 [1886 / 1888 / 1890], 2019a, 2019b [1850-1879], 2019c). C'est le mérite de Claude Rétat, directrice de recherche au CNRS, qui, depuis 2013, entreprend des précieuses rééditions commentées de ses œuvres littéraires, mais est également l'autrice d'un essai portant

[1] Ne donnons que la dernière édition Michel 2021 par Claude Rétat, qui a également publié pour la première fois des Mémoires inédits de Michel couvrant les années 1886 à 1890, *cf.* Michel 2015 [1886-1890].

le titre parlant *L'Art vaincra !* (*cf.* Rétat 2019) – titre qui souligne l'interdépendance entre activités politiques et littéraires dans son œuvre et sa vision du monde.

En 1880 Louise Michel rentre de son exil et reprend de suite ses activités politiques sous forme de conférences publiques et publications d'articles et brochures. A peine arrivée, elle participe à un soulèvement contre les conditions sociales, au cours duquel elle aurait incité à des pillages de boulangeries.[2] En 1883, elle se retrouve donc de nouveau en prison où elle reste pendant plusieurs années. C'est dans ces circonstances qu'elle commence l'écriture des trois romans réédités en 2013 par Claude Rétat dans une édition richement documentée et commentée (*cf.* Michel 2013 [1886 / 1888 / 1890]).[3]

A l'origine, Michel avait le projet de rédiger une série de six romans sous le label parlant de « série rouge », la couverture rouge des premiers deux romans *Les Microbes humains* (1886) et *Le monde nouveau* (1888) étant évidemment symbolique (*cf.* Rétat / Zékian 2013 : 11). L'aboutissement du projet est abandonné après le troisième roman titré *Le Claque-dents* et publié en 1890. Parallèlement, elle rédige ses mémoires de la Commune, qui la rendent célèbre jusqu'à nos jours, et qui sont axés sur une esthétique performative basée sur son expérience et sa vision révolutionnaire (*cf.* Hart 2004 : 131-170).

C'est cette double activité militante et littéraire qui, jusqu'à récemment, a posé problème, la première étant toujours valorisée au détriment de la deuxième. Michel est pourtant passionnée de littérature depuis son enfance. Elle cherche tôt le contact de Victor Hugo, avec lequel elle entretient une correspondance pendant presque trente ans et qui reste un modèle d'engagement littéraire pour elle (*cf.* notamment Michel 2019b [1850-1879]). Les recherches de Claude Rétat montrent que ses ambitions littéraires vont bien au-delà d'un pur travail de propagande. Dans son essai, la chercheuse a trouvé une image prégnante pour ce lien entre littérature et politique :

> C'est un peu le « ruban de Moebius » de Louise Michel : ce qu'on est formaté pour penser comme deux côtés (mythe et littérature / propagande et militantisme), comme s'il s'agissait des deux faces d'un segment linéaire de ruban, ne constitue en fait qu'un seul côté. (Rétat 2019 : 32)

---

2 Tous les détails sur le projet et l'édition sont fournis par Rétat / Zékian 2013.

3 Patricia Izquierdo a fait un compte-rendu de ce volume et Claire Barel-Moisan donne des indications générales et introductives sur Michel romancière, *cf.* Izquierdo 2014 ; Barel-Moisan 2017.

Comment donc recenser ses romans, s'agit-il d'une littérature activiste et de romans à thèse qui défendent les défavorisés et incitent à la révolte ? Ses narrations engagées thématisent certes la situation sociale difficile des couches basses de la société, l'exploitation des pauvres par des capitalistes, le travail des enfants, la violence contre femmes et enfants démunis, la criminalité produite par l'inégalité et la pauvreté, et enfin la corruption de l'appareil judiciaire et policier. Pourtant ils ne sont pas à proprement parler des romans à thèse. Les trames narratives en sont trop embrouillées et enrichies de réseaux sémantiques complexes, leur dénouement est souvent pessimiste et tragique et le cadre général dystopique. Il est vrai qu'une invitation trop directe à l'action aurait vite alarmé la censure – une des raisons probablement pour lesquelles l'autrice a choisi une stratégie plus indirecte qu'elle décrit elle-même dans un entretien en 1885 :

> Voyez-vous au fond […] j'ai toujours été une artiste, je suis une artiste en révolution […]. Je m'y prends comme les jésuites, par des moyens détournés […] l'esprit révolutionnaire se communique par un travail obscur et qu'on ne peut suivre. C'est peut-être un microbe ! (*Le Temps*, 6 décembre1895, cité par Rétat 2019 : 19)

Claude Rétat souligne avec justice la dimension ambiguë de cette affirmation, qui met l'emphase sur la dynamique révolutionnaire tout en se servant du champ lexical du nocif, du pathologique et du pathogène. La révolution se fera donc, peut-on en déduire, à la suite d'une infection dont sort un corps social guéri et renforcé.

« Les moyens détournés » et « le travail obscur » de cette infection se manifestent d'abord par la reprise de différents sous-genres du roman populaire à succès de l'époque : des trames narratives souvent complexes et pleines de retournements subits dans la tradition du roman feuilleton et des violences corporelles et des meurtres et des injustices qui se réfèrent au roman judiciaire. Des éléments mélodramatiques rappellent, eux, le roman sentimental, lorsque des péripéties souvent plus qu'invraisemblables mènent à un dénouement dramatique et tragique avec des retrouvailles inouïes en couple ou en famille. Le jugement d'un critique contemporain ne surprend donc guère, quand il identifie la romancière comme « élève des Gaboriau, des Montépin, des Ponson du Terrail ; mais une détestable élève » (Michel 2013 [1886/1888/1890] : 573).

Une dimension importante de ce « travail obscur » est le réseau métaphorique lié au corps analysé par la suite en prenant l'exemple du roman *Les Microbes humains* de 1886. Dans la description des corps, Michel se défait du mimétisme

social propagé par les réalistes et naturalistes, où physionomie et corps reflètent le statut social et le caractère des protagonistes, un corps soumis au contrôle social, façonné et commercialisé dans la société capitaliste de l'époque. Michel favorise plutôt un corps hyperbolique excessivement exploité et maltraité qui se bat pour se libérer de l'asservissement capitaliste et se rapproche par sa frugalité et sa résistance exceptionnelles du légendaire. L'arme contre l'exploitation capitaliste consiste en la force individuelle et collective associée à une intelligence solidaire et une résilience corporelle presque surhumaine dans le but de créer une société nouvelle, objectif revendiqué mais jamais réalisé au sein des romans.

2. *Les Microbes humains* : Roman à thèse ou fatras ?

L'opinion d'un critique contemporain sur le roman *Les Microbes humains* témoigne de la stupeur qu'a produit le texte au sein du lectorat contemporain :

> Mlle Louise Michel met à profit les rares loisirs que lui laisse la propagande révolutionnaire pour écrire des romans. Celui qu'elle vient de publier est intitulé : *les Microbes humains*. Ce titre indique suffisamment qu'il ne s'agit pas d'une pastorale et que Florian ni Bernardin de Saint-Pierre n'ont rien à revendiquer comme inspiration dans l'œuvre de la nouvelle romancière. Il n'y est question, en effet, que d'empoisonnements, de viols, de rapts de petites filles, de gens dévorés par des chiens et par des chats, d'innocents condamnés à la place des vrais coupables, bref de toute une série de crimes individuels et sociaux. […] En fait d'horreur on n'est jamais allé au-delà. *(Le temps,* 8 septembre 1886, cité dans Michel 2013 [1886/1888/1890] : 563)

Voilà une description du roman qui après avoir subtilement souligné le manque de compétence de l'activiste en matière de littérature et l'impossibilité de concilier pratique politique et littéraire, résume ses côtés rebutants à but polémique. Un compte rendu dans la Revue britannique de la même année classe le texte sous le label de 'littérature anarchiste' et juge avec un ton plutôt humoristique :

> Si vous voulez lire le roman le plus incohérent, le plus fou, le plus drôle qui ait jamais paru, procurez-vous LES MICROBES HUMAINS, de Louise Michel. Vous pouvez compter que ce livre vous fera bien rire depuis le commencement jusqu'à la fin, mais surtout dans les endroits les plus pathétiques. Il faut reconnaître que la littérature anarchiste est très gaie… sans le vouloir. (*Revue britannique*, 62e année, V, 1 septembre 1886, 251sq., cité dans Michel 2013 [1886/1888/1890] : 568)

Une première lecture du texte nous laisse, à vrai dire, quelque peu confus. On y trouve des inconsistances dans la suite du récit, des personnages multiples et un manque de continuité parfois surprenant entre les chapitres. L'orientation est par

moments difficile, tant les cruautés, surprises, coups de théâtres et hasards extraordinaires se cumulent au-delà du vraisemblable. Si les critiques contemporains étaient plutôt sévères dans leur jugement de la qualité littéraire du texte, c'est Claude Rétat qui fait ressusciter cet univers imaginaire par ses éditions et essais critiques. Derrière l'inconsistance apparente elle détecte une stratégie romanesque de la rupture qui se développe moins à travers l'intrigue que par réseaux d'images, avec des motifs qui reviennent et des scènes en forme de tableaux qui fonctionnent de façon presque autonome et s'imprègnent dans la mémoire des lecteurs et lectrices.[4]

Dans ces réseaux métaphoriques, la représentation du corps joue un rôle important et est liée étroitement à la conception poétique de Michel. Dans la suite, son importance pour deux dimensions structurales sera analysée, notamment pour la représentation métaphorique des personnages et pour le combat corporel comme élément clé de la narration. Cette poétique se positionne en opposition au réalisme ambiant de l'époque, ce qui a évidemment irrité le public contemporain (*cf.* notamment Rétat 2019 : 35-43).

3. Les personnages : réseaux sémantiques autour de la créature souffrante et du bourreau animalier

C'est en 1878 que le mot microbe est utilisé pour la première fois pour définir des organismes microscopiques dans le contexte des découvertes de Pasteur.[5] Rapidement, cette notion qui aide à expliquer la propagation de maladies infectieuses est transposée au corps social. Le microbe humain est d'un côté l'infiniment petit qui se dissout dans la masse, mais aussi le nocif et le parasite social. Dans sa préface aux romans de Louise Michel, Claude Rétat ouvre le vaste réseau métaphorique autour de ce titre et résume : « Le microbe est bien le nom du fâcheux à l'ère du scientisme triomphant » (Rétat / Zékian 2013 : 19). Dans le roman, les microbes sont les profiteurs et les exploiteurs des pauvres et des démunis, qui trouvent toujours une astuce pour se sauver et se multiplier. Mais dans la mesure où les avancées des sciences sont critiquées au sein du texte, la notion pourrait également s'appliquer à ceux et celles qui se refusent à l'exploitation scientifique et capitaliste, et qui travaillent clandestinement au renouvellement de la société.

4 *Cf.* Zetkin / Rétat 2013 : 17, qui parlent d'une poétique du tableau.
5 Pour l'histoire de la notion et du concept *cf.* Rétat / Zékian 2013 : 18-20 et Rétat 2019 : 27-30.

Le « travail obscur » consiste donc également en l'application ambiguë et oscillante des métaphores dont le texte est parsemé.

Dès le début de l'avant-propos de Michel on est d'ailleurs confronté à ce vaste réseau métaphorique dominant toute la narration :

> Ceci n'est qu'un coup d'œil sur les microbes humains qui fourmillent dans la pourriture de notre fin de siècle.
>
> À travers les tourments, la vieille société va donner le jour à une ère nouvelle, des catastrophes doivent fatalement arriver dans ces crises dont les périodes s'accusent par les brisements de l'organisme social. Les êtres en subissent les conséquences, chacun d'eux tendant à devenir responsable à cette heure virile de l'humanité.
>
> Poussés les uns contre les autres comme des grains de sable au raz-de-marée, n'appartenant pas encore à l'époque où l'homme libre sera véritablement responsable, nous regardons en avant suivant la portée et la justesse de notre vue. […]
>
> Des sens nouveaux bourgeonnent à cette fin d'hiver séculaire, la sève humaine monte pour le printemps prochain, tout s'agite sur le cratère qui gronde.
>
> Les nœuds de vipères sifflent et se tordent ; les loups affamés rôdent ; les lions s'éveillent, soulevant leur crinière dans l'aube incertaine ; nous sommes déjà dans l'épopée nouvelle […]. (*ibid.* : 49)

Le développement humain est placé sous le signe de la discontinuité et du renouvellement et lié à une double métaphorisation végétale et animale. Michel y reprend des métaphores de son époque : la société comme organisme, et les microbes sociaux comme danger pour cet organisme, la force de la masse comme éruption volcanique et inondation par la marée. Elle détourne les métaphores déjà stéréotypés au service d'une, « naturalisation de la temporalité révolutionnaire » (Rétat / Zékian 2013 : 18), comme le résume Claude Rétat pour l'ensemble des romans de Michel. Comme l'alternance des saisons et des marées est naturelle et obligée, le soulèvement des populations et l'évolution vers une société nouvelle est inévitable, ainsi la vision prophétique de Michel. Le mouvement révolutionnaire est donc inscrit dans une histoire naturelle qui dépasse l'intervention politique directe.

Les forces du mal, inspirées par la soif éternelle du profit, sont identifiées avec le côté agressif du monde animalier qu'il faut dompter pour mettre à jour une société nouvelle, et elles mettent en scène toujours de nouveau la survie du plus fort, autre motif courant de l'époque. Dans le roman même, la description de la physionomie utilise souvent des métaphores animalières hyperboliques ou même caricaturales, produisant un effet d'ironie.

Dès le premier chapitre, le corps joue un rôle important dans la présentation des personnages. Il commence par une scène de brasserie qui représente une société

où privilégiés et soumis sont nettement détectables. Les bourgeois masculins s'amusent avec des femmes qui gagnent leur vie misérable en les incitant à consommer. Deux magouilleurs aristocrates sont assis à part, un journaliste et un caricaturiste les observent d'un œil méfiant. Une rixe se développe dans la foule, la lumière s'éteint tout à coup et dans le chaos un des deux magouilleurs tombe raide mort, probablement empoisonné par son voisin – un homme aux yeux ronds, qui se déclare innocent et lance le soupçon sur un des jeunes artistes.

La représentation manichéenne de ce monde est soutenue par une mise en parallèle des caractères avec le monde animal. La détresse des pauvres les rejette sur l'essentiel et les rend frêles comme des oiseaux : « Il est ainsi des nids humains tombés de l'arbre de misère » (*ibid.* : 53). Ils s'occupent de leurs proches, donnent la becquée et agissent avec tendresse et altruisme, en se fiant à leur instinct de survie comme des animaux. C'est ainsi « la plainte de la bête humaine » (*ibid.* : 57) qui est décrite dans les premières pages. La représentation des animaux valorise ceux-ci par rapport aux humains nocifs de par leur instinct de survie. Un petit chien a tout de suite l'instinct d'éviter les magouilleurs et refuse le gâteau empoisonné que lui offre le malfaiteur. La description des méchants et criminels reprend, elle, des métaphores traditionnelles du monde animal à connotation négative : l'araignée dans sa toile, le serpent, l'ogre, le poulpe, le scarabée, la sangsue, animaux nocifs qui soumettent, menacent, emprisonnent, empoisonnent, rongent et tuent. Avec l'instinct du chasseur l'oiseau rapace vise la proie facile et n'hésite pas à l'achever.

Cette nette binarité de la description des caractères est renforcée par une mise en scène hyperbolique et parfois grotesque des méchants, qui rappelle les caricatures de presse omniprésentes à l'époque. Ainsi dans la description des deux magouilleurs, le grotesque et l'animalier s'associent dans un portrait doublement inquiétant et menaçant :

> L'un de ces détraqués a le crâne comme un genou, horriblement fuyant, et une bouche de brochet ; un autre, de petits yeux papillotants, sous ces cils courts et durs. Nous disons poliment que son visage est une hure ; il descend peut-être (sans jeu de mots) du sanglier des Ardennes. C'est un grand nom féodal. – Voici un autre représentant de la noblesse, petit et sec, avec des yeux rouges ; presque un nain, il n'a de grand que les yeux et la bouche. Ce monstre a l'air d'un poulpe, ses mains sont velues, il remonte au type ancestral d'un grand aïeul ignoré dans la généalogie de sa race. (*ibid.* : 59)

Le malfaiteur suprême du roman est identifié avant tout par ses yeux qui sont décrits dès le premier chapitre pour réapparaitre sous divers déguisements comme un leitmotiv au long de la narration :

> On pourrait tout aussi bien donner soixante ans que quarante à celui qui dirige ; il n'y a de vivant dans tout le visage que les yeux, deux yeux ronds, magnétiques comme ceux des oiseaux de nuit, cruels comme ceux des rapaces.
> Les yeux effacent tout le reste ; on ne voit que cela, et on en aurait peur si, au lieu d'être vêtu correctement, le monsieur était dépenaillé comme un vagabond. (*ibid.* : 55)

Le danger résiste par ailleurs dans sa faculté de se métamorphoser :

> Un ogre, un satyre ; tel était l'homme aux yeux ronds au moment où il commettait les crimes dont il charge les autres, se dressant contre l'humanité entière, tant que caché, il n'a qu'à darder son venin […]. L'araignée, bien cachée dans sa toile, en avait encore pour longtemps à prendre des mouches humaines. (*ibid.* : 120sq.)

La description combine des métaphores animalières avec celles de l'univers merveilleux et légendaire dans une sorte de collage hyperbolique et presque ironique. Le succès de l'homme aux yeux ronds s'explique par son talent à la dissimulation, topos du roman judiciaire :

> Celui qui porte le nom d'Édouard Miry n'est autre que notre peu sympathique connaissance, l'homme aux yeux ronds, au service duquel sont les noms et des costumes à volonté, toute une friperie de biographes diverses et de papiers. Les meilleurs ne valent pas grand-chose. Si ce coquin pouvait ôter ses yeux, il serait méconnaissable. Heureusement, pour que la fatalité le fasse un jour reconnaître, ce détail de sa personne persiste sous tous les masques, et plus la perruque blonde ou blanche a l'air débonnaire, plus l'œil cruel miroite sinistrement. (*ibid.* : 120sq.)

Il n'est pas fortuit que les personnages négatifs ne soient pas dotés de noms propres. Car cette description livre la définition d'un type de malfaiteur ultime, exclusivement orienté à son propre profit, dont l'homme aux yeux ronds n'est qu'un représentant. Les antagonistes de ce malfaiteur qui sont décrit avec leurs destins individuels et complexes, liés à maints supplices et injustices, sont appelés par des noms propres au rayonnement international qui désignent en même temps une proximité empathique : Julius, Georges, Emma ou James.

Dans les descriptions de collectivités, les défavorisés, eux, sont régulièrement représentés comme matériau à sacrifier pour le succès de la société :

> […] il faut que la grappe soit jetée au pressoir ; où le vin mêle les grappes sans nombre. Ainsi tombent dans les sillons les grains humains, ainsi sont jetées aux pressoirs les grappes humaines. (*ibid.* : 102)

Mais la foule est aussi une force naturelle comme la marée, qui est difficile à freiner, métaphore courante dans les milieux socialiste et anarchiste, qui, dans le roman, ne mène pas à la révolte ou au soulèvement mais reste une menace potentielle.[6]

4. Le combat corporel comme élément-clé de la narration : le potentiel de la résilience

Le dénouement du roman est fortement marqué par des défis corporels, qui font référence aux genres narratifs dont il se nourrit. Les péripéties de la recherche de la mère, du père, du fils, de la fille ou d'un parent mènent à des crises physiques dues au manque de nourriture et à la fatigue dans la suite de fuites subites et égarements éternels. Le roman judiciaire est évoqué par des persécutions, des mises en prison ou en asile, la fuite, la condamnation, l'incarcération, l'exécution. Enfin la description générale de la vie démunie que mènent les pauvres et poursuivis fait référence au roman social. Pour les hommes sans emploi, femmes et enfants, malades et vieux, vagabonds et marginaux, c'est la résistance corporelle qui garantit la survie dans cette société darwinienne où les faibles succombent. Confrontés à la perversité des vicieux, qui se réjouissent en violant et en tuant, les défavorisés sont les victimes les plus faciles qui réussissent pourtant régulièrement de s'en tirer dans des péripéties subites et surprenantes. Le protagoniste, cru assassiné maintes fois, ressuscite toujours de nouveau et comme métamorphosé pour faire front à l'ennemi social.

Un moteur essentiel de la narration est constitué par la dépossession et la reconquête de la liberté physique lié à un combat corporel individuel. L'emprisonnement injuste, la réclusion dans un asile psychiatrique ou la condamnation à mort mettent en scène l'utilisation abusive du pouvoir institutionnel dont les victimes privilégiées sont les pauvres, les étrangers, les femmes et les enfants. Le pouvoir médical participe à cet abus en menant des expériences sur des démunis au profit de la science mais au détriment des droits humains. Et la force criminelle du mal ultime n'est pas très loin avec sa soif de pouvoir et de profit qui déclenche cruauté et sadisme physiques. Le texte pourrait d'ailleurs être classé dans le genre à la mode du roman médical, avec un médecin comme protagoniste principal (*cf.* Rétat / Zékian

[6] *Cf.* p.ex. : « […] il y a des moments de haute marée de misère où tout déborde » (Michel 2013 [1886/1888/1890] : 95).

2013 : 18), le docteur Gaël, déchiré entre son devoir vis-à-vis du genre humain et son obsession du progrès scientifique pour lequel des sacrifices doivent être faits. Le corps supplicié dans des expériences sur des humains accélère d'un côté les avancées de la science et particulièrement de la médecine. D'un autre côté, il montre l'outrecuidance des scientifiques qui ont perdu toute empathie avec la race humaine dans la course au progrès et abandonnent sans hésiter l'idéal éthique et moral de leur discipline. Le docteur protège sans vergogne une fille dont il a opéré la mère sans anesthésie pour observer plus précisément les degrés de douleurs jusqu'à la mort. Un autre aliéniste a appliqué un bourrelet sur la tête d'un petit garçon pour pouvoir observer l'effet des déformations du crâne sur le développement du cerveau. Les arrangements expérimentaux parfois bizarres laissent soupçonner que derrière cette obsession de la découverte scientifique se cache un goût sadique pour la cruauté. Ainsi le docteur Gaël, demandé par le collègue aliéniste sur son opinion vis-à-vis de ce type d'expériences, répond :« Je pense que nulle découverte n'a été faite sans y jeter de l'or ou des vies humaines, mais qu'elle les rend au centuple » (Michel 2013 : 112). Le progrès scientifique fonctionne ainsi comme le marché capitaliste, un investissement important peut donner un profit conséquent qui justifie également le sacrifice humain. Pendant que le criminel perverti trouve sa punition méritée, les scientifiques restent indemnes jusqu'à la fin du roman, même s'ils sont responsables de supplices barbares et de maintes existences détruites.

Dans cette approche anarchiste, l'exploitation scientifique est parallélisée avec les stratégies d'exploitation capitaliste, la souffrance de l'individu est pareillement occultée et ignorée au profit de l'objectif général de satisfaire égoïsme et sadisme. Même les expériences sur des animaux sont mises en scène de façon critique, les créatures souffrantes étant solidaires.[7] Le jeune garçon auquel le Docteur Gaël a appliqué le bourrelet, prend la fuite quand il observe que l'un après l'autre, les singes des cages autour de lui sont emmenés, et ne reviennent plus (*cf.* Michel 2013 [1886/1888/1890] : 81-83). C'est sur le dos des créatures démunies que le progrès de la science se joue, créatures qui n'ont pas de défenseurs, étant animal ou orphelin humain.

7 Rétat souligne la solidarité qu'exprime Michel avec les protecteurs des animaux, *cf.* Rétat 2019 : 44.

Contre cette invasion de la violence corporelle les victimes se battent avec la ruse du faible : Le condamné à mort hypnotise son gardien, la femme se déguise en bonne sœur pour sortir de l'asile, et l'orphelin se solidarise avec un singe. Mais après la libération, un combat corporel continue éternellement pour survivre, pour chercher abri et nourriture, pour s'approcher des êtres aimés et se battre pour une nouvelle société. Plus généralement on pourrait appeler cette force de résister une résilience corporelle et intellectuelle qui sera la base du renouvellement de la société.

Deux chapitres au centre de ce roman qui, à la première lecture, semblent hors contexte, gagnent en importance sous cette perspective (*cf. ibid.* : 131-140). Olaff, un des amis des artistes rassemblés au début du roman, part pour une expédition au cercle polaire avec un bateau ayant à son bord une équipe hardie, des « matelots : taillés en plein bloc de granit » (*ibid.* : 132), comme dit le texte. Olaff lui-même est décrit comme « homme d'audace à toute épreuve » (*ibid.*), l'équipe comme « machine humaine » ayant besoin de « comestible » (*ibid.* : 136) qui se surpasse en confrontation avec les terres inconnues et hostiles de l'antarctique. Le bateau victime d'une avarie coule, mais une partie de l'équipage peut être sauvée grâce à l'engagement extrême d'Olaff qui en nageant dans l'eau glaciale peut mobiliser des bateaux de sauvetage (*cf. ibid.* : 139-141). Grace à l'adaptabilité corporelle extraordinaire de l'équipe, cette expédition mène à un succès en découvrant des richesses de la terre : soufre, or, diamants – qui pour les uns servent au profit personnel et à la survie de la famille, tout en rapprochant les autres de la fondation d'une société nouvelle. Voilà un leitmotif utopique et prophétique dans un roman plutôt dystopique, dimension qui sera développée davantage dans les romans suivants. C'est donc le corps robuste, qui peut assurer non seulement la survie dans le contexte d'oppressions et violences, mais aussi contre les forces naturelles hostiles qui empêchent la découverte de nouveaux mondes et l'appropriation de nouvelles ressources naturelles.

5. Louise Michel une autrice symboliste ?

Finissons avec des réflexions plus générales sur la poétique de Louise Michel qui se réfèrent à l'analyse pertinente de Claude Rétat. Evidemment Michel lit avec enthousiasme *Germinal,* le grand succès de Zola paru en 1884, et dans ses conférences, en se référant à Zola, elle incite les mineurs à faire la grève et à se soulever

(*cf.* Rétat 2019 : 35sq.). Mais elle réfute une poétique strictement réaliste, à tel point que des anarchistes se plaignent du manque de réel et de vrai dans ses romans (*cf. ibid.* : 38). La romancière prend au contraire ses distances par rapport à la doctrine de la représentation mimétique du réalisme et se rapproche plutôt des symbolistes, ce qui pourrait surprendre de nos jours (*cf. ibid.* : 41sq.). La double perspective de la description d'une société en décadence et en déchéance et l'esquisse de ce que Rétat et Zékian appellent un « horizon de régénération » (Rétat / Zékian 2013 : 18) la mène vers une critique radicale du langage et des traditions fictionnelles, qui se manifeste dans cette poétique de la rupture, de l'hyperbole, du collage et du recyclage ironique des stéréotypes du roman feuilleton :

> Il ne s'agit pas pour elle d'atteindre au degré maximal de réalisme en activant les pouvoirs de l'illusion référentielle, mais plutôt de mettre en œuvre une réflexion sur la profonde crise fiduciaire où s'enlise la société de l'époque.
> Bien plus que la banale caisse de résonance d'une thèse militante, l'espace de la fiction est le lieu d'une réflexion sur les crises de la représentation, réflexion transversale qui contribue largement au caractère inclassable de ces romans. (*ibid.* : 29)

À la fin de son avant-propos aux *Microbes humains*, Louise Michel souligne elle-même l'importance d'une métamorphose du corps pour aller vers une perception nouvelle du monde :

> Les arts sont à tous ; ni l'œil, ni la voix, ni l'oreille ne doivent être inutiles, et nous sommes mauvais étant incomplets. Quand chaque être sera développé dans tous ses sens et dans des sens nouveaux, on ne peut nier que l'humanité entière aura un degré de développement que nous ne pouvons comprendre. (Michel 2013 [1886/1888/1890] : 50)

Le renouvellement devient possible par l'adaptation du corps non seulement par sa résilience, mais même par une modification et optimisation des sens, aspect qui peut sembler assez moderne dans une époque placée sous le signe de l'auto-perfection technologique du corps. Dans ce nouveau monde l'image et le symbole joueront un rôle éminent et dépassent le langage métaphorique biaisé de la tradition culturelle et littéraire :

> Imaginez la goutte d'eau avant l'invention du microscope, les espaces célestes avant le télescope : tout est comme cela autour de nous ; l'image supplée à la parole comme le télescope et le microscope ont suppléé à la vue. (Michel 1886 : 156)

Bibliographie

BAREL-MOISAN, CLAIRE (2017) : « Utopies et dystopies au féminin. *La Commune de Malenpis* d'André Léo (1874) et *Le Monde nouveau* de Louise Michel (1888) ». Dans : Del Lungo, Andrea (éd.) : *La Littérature en bas-bleus.* Tome III. *Romancières en France de 1870-1914*. Paris : Classiques Garnier, 95-112.

DELUERMOZ, QUENTIN (2019) : « Louise Michel ou la lutte sans fin ». Dans : Winock, Michel (éd.) : *Les figures de proue de la gauche depuis 1789*. Paris : Perrin, 179-190.

HART, KATHLEEN (2004): *Revolution and Women's Autobiography in Nineteenth-Century France*. Amsterdam : Rodopi.

IZQUIERDO, PATRICIA (2014) : « Louise Michel, Trois Romans : *Les Microbes humains*, *Le Monde nouveau*, *Le Claque-dents*, textes établis, présentés et annotés par Claude Rétat et Stéphane Zékian ». Dans : *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 40, [en ligne] journals.openedition.org/clio/12249, consulté le 8 mai 2023.

MICHEL, LOUISE (1886) : « Le symbole ». Dans : *Le Scapin 5, deuxième série*. 15 nov. 1886, 156-157.

— (2013 [1886/1888/1890]) : *Trois romans. Les microbes humains. Le monde nouveau. Le claque-dents.* Textes établis, présentés et annotés par Claude Rétat et Stéphane Zékian, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

— (2015 [1886-1890]) : *À travers la mort. Mémoires inédits, 1886-1890*. Édition critique par Claude Rétat. Paris : La découverte.

— (2019a) : *La Révolution en contant. Histoires, contes et légendes de Louise Michel.* Édition et présentation par Claude Rétat, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour.

— (2019b [1850-1879]) : *Lettres à Victor Hugo : (1850-1879).* Edition de Xavière Gauthier, Paris : Mercure de France.

— (2019c) : *A mes frères : Anthologie de textes poétiques et politiques*. Edition de Éric Fournier, Paris : Libertalia.

— (2021 [1886]) : *Mémoires 1886.* Sous la direction de Claude Rétat, Paris : Gallimard.

RÉTAT, CLAUDE / ZÉKIAN, STÉPHANE (2013) : « Présentation ». Dans : Michel, Louise : *Trois romans. Les microbes humains. Le monde nouveau. Le claque-dents.* Textes établis, présentés et annotés par Claude Rétat & Stéphane Zékian, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 9-45.

RÉTAT, CLAUDE (2019) : *Art vaincra! Louise Michel l'artiste en révolution et le dégoût du politique. Essai*. Saint-Pourçain-sur-Siouile : Bleu autour.

Susan Harrow

Saisir la part du capital corporel : réseaux sensoriels, relais métaphoriques dans *L'Argent* (1891) de Zola

L'Argent (1891), Zolas großer Roman über das Finanzwesen und die Börsenspekulation im Zweiten Kaiserreich, ist auch ein bedeutsamer Text über die narrative Beziehung zwischen Körper und Kognition, eine Frage, die auf der Basis von neueren Forschungen zu Sensorik und Kognition aus der Perspektive der Literatur- und Kulturwissenschaften in diesem Beitrag untersucht werden soll. Die Aufmerksamkeit auf Gesten, Haptik, Kinästhetik und Atmung zu richten, sowie auf die Bedeutungen, die der Erzähler, die fiktiven Figuren und die Leser*innen ihnen zuschreiben, ermöglicht eine Mikrolektüre des Romans, durch welche sinnlich-empfindsame Aspekte aufgedeckt werden, die von der bisherigen Zola-Forschung kaum beachtet wurden, da diese sich vorrangig mit den Funktionsmechanismen an der Börse und mit kulturellen Aspekten der Spekulation beschäftigt hat. Der Beitrag schlägt daher eine Analyse der multisensorischen und kognitiven Dimensionen des Textes vor, die die Verflechtung physischer, kultureller, wirtschaftlicher, epistemologischer und psychologischer Werte offenlegt. Durch eine Mikrolektüre körperlicher und « bewusster » Aspekte der Erzählinstanzen (Mimik, Analyse, Selbstanalyse) werden proleptische Qualitäten von *L'Argent* sichtbar, einem Roman, der durch seine metonymischen und metaphorischen Verfahrensweisen einige Tendenzen der experimentellen Literatur des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf unpersönliches Erzählen und Abstraktion vorwegzunehmen scheint, indem er die Vorgaben der naturalistischen Ästhetik umgeht. Ruckartige Bewegungen, abgehacktes Sprechen, Unterbrechungen und Aussetzer weisen deutlich darauf hin, dass Zolas *écriture* die Körperlichkeit in ihrer lebendigen Bewegung erforschen und ihre Wandlungsfähigkeit hinsichtlich modernistischer Tendenzen ausloten will.

Introduction

Un rapide survol des débats d'aujourd'hui ne laisse aucun doute sur les lignes de force de notre contemporanéité. Ces mêmes lignes de force animent les thèmes fondateurs du grand roman du capital financier, *L'Argent* (1891), d'Émile Zola. Ce dix-huitième roman du cycle des *Rougon-Macquart* jette un pont entre le Second Empire, dans sa phase libérale, et notre vingt-et-unième siècle, ponctués par des crises économiques globales. Parmi les thèmes zoliens privilégiés, des sujets fort actuels abondent : précarité économique, oscillations financières, infox (« la fausse nouvelle » se développe comme un nuage orageux au chapitre 1), culture du risque, acquisitions globales, éthique caritative et bonnes œuvres, parrainage, antisémitisme, violences sexuelles, justice sociale, anticapitalisme,

épidémie[1] et contagion (variole, typhoïde, syphilis), activisme, futurologie, exploitation (néo-)coloniale[2], raisonnements contrefactuels, traduction, déséquilibres fiscal, social, et international, influence de médias intéressés, et impact d'influenceurs…

Zola est sensible à la pérennité de son sujet, voire à la valeur rétrospective et proleptique de son roman. Dans une lettre au critique néerlandais J. Van Santen Kolff (9 juillet 1890), le romancier laisse discerner son ambition synthétisante pour *L'Argent*, ambition à la fois ancrée dans le passé et spéculative quant à l'avenir : « Non seulement j'ai voulu étudier le rôle actuel de l'argent, mais j'ai désiré indiquer ce qu'a été jadis la fortune, ce qu'elle sera peut-être demain » (Zola [1908] 1890).

Répondant aux contextes culturel et politique de la modernisation et de l'essor du capitalisme, l'écrivain signale ainsi sa « longue vue » ; son sens de l'histoire et de l'historicité de la fiction. Dans l'Ébauche de son roman, Zola s'engage à développer une vision multiforme de la finance, qui mobilise les paradigmes du capitalisme, de la précarité, de l'injustice sociale, de la globalisation, de l'ambition, de la capacité transnationale commerciale, de la cupidité, du colonialisme, et du désir :

> Ne pas opposer ce qu'on appelle notre siècle d'argent à ce qu'on nomme les siècles d'honneur (ceux d'autrefois). Montrer que l'argent est devenu pour beaucoup la dignité de la vie. Il rend libre, est l'hygiène, la propreté, la santé, presque l'intelligence. Opposer la classe aisée à la classe pauvre. Puis, la force irrésistible de l'argent, un levier qui soulève le monde. Il n'y a que l'amour et l'argent. (Zola 1890 : 379 ; *cf.* aussi Tanner 2015)

L'Argent est un roman des plus modernes *et* par sa matière *et* par son style, où se jouxtent interrogation culturelle et sociale, ironie, méta-réflexivité, mise en abyme, réalisme documentaire, et métaphoricité autour des corps et de la corporéité. Selon Alain Pagès et Owen Morgan, *L'Argent* serait un « roman polyphonique » (Pages /

---

[1] Des épidémies, telles la tuberculose et la typhoïde, sont doublées dans le récit par des formes métaphoriques dont « cette épidémique folie de la danse des millions » (Zola 1967 [1891], t. V : 216).

[2] Si le colonialisme qui sous-tend *L'Argent* reste largement à explorer par la critique zolienne, les études dix-neuviémistes interrogent aujourd'hui les prismes hexagonaux, découvrant d'importantes, parfois insoupçonnées, couches anticoloniales et postcoloniales. Un ouvrage clé à cet égard est Jennifer Yee, *The Colonial Comedy : Imperialism in the French Realist Novel* (2016). Dorian Bell, *Balzac's Algeria : Realism and the Colonial* (2011), analyse la concentration topographique sur l'Hexagone caractéristique de romans qui déploient une importante trame coloniale ou impériale. Bell trace la continuation de cet effacement des terres coloniales chez les successeurs de Balzac, y compris l'auteur de *L'Argent*. Bell fait ressortir la topographie coloniale distanciée, éclipsée, ou submergée – et d'autant plus pertinente – du monde réaliste.

Morgan 2008 : 296) où jouent des valeurs contrastées, voire opposées, des tensions, et des apories, laissant découvrir un discours social et culturel fort imbriqué.

Par ailleurs, *L'Argent*, nous livre une chorégraphie sensorielle complexe où les cinq sens aristotéliciens « classiques » sont tantôt complétés, tantôt rivalisés, par d'autres sens : la kinesthésie, la vestibularité, la proprioception, la thermoception[3], l'hapticité, l'olfaction, la respiration…. À titre d'exemple, il y a la respiration maîtrisée de la contralto Mme Daigremont dont la voix interrompt, sans discontinuer, la négociation de Saccard et ses associés autour de la création de la Banque Universelle (chapitre 3) ; il y a le souffle laborieux du socialiste tuberculeux Sigismond dont les efforts respiratoires déchirent l'air et sollicitent l'attention d'autrui (personnages fictifs et lecteurs), témoins de sa souffrance (suffocation) physique et morale sous le joug du capitalisme qu'il abhorre. Du côté des expériences haptiques, appuyées dès la scène inaugurale au restaurant Champeaux, le récit focalise « la sensation de cette poignée de main [de Sabatani], si souple, si fondante, presque féminine » (Zola 1967 [1891] : 19). Dans un rare contexte érotisant, le narrateur nous fait découvrir, au chapitre 9, une scène de séduction échouée où la Baronne Sandorff, cherchant à séduire Gundermann, tente un contact haptique (« elle effleurait ses genoux de ses fines mains gantées », *ibid.* : 267) doublé d'une approche olfactoire (« elle s'approchait encore, l'enveloppait de sa tiède haleine, de l'odeur fine et puissante qui s'exhalait d'elle tout entière », *ibid.* : 268). La chair anesthésiée d'un Gundermann toujours en éveil cognitif n'y répond pourtant pas.

S'appuyant sur de récentes approches relevant des sciences cognitives et de leur apport aux études littéraires, notre lecture rompt avec l'étude des valeurs monétaires, *stricto sensu*, pour creuser cet autre capital caché en pleine vue dans le récit : le capital corporel et ses imbrications sensorielles.[4] Nous précisons « caché en pleine vue » car la critique littéraire, jusqu'à présent, est passée

---

[3] Au chapitre 7, Mme Caroline, qui apprécie d'habitude des températures glaciales, constate, avec surprise (« 'quoi donc' ? ») le brusque refroidissement de sa peau, sensation en corrélation avec son choc et sa désillusion face au cynisme de Saccard, maître de la « forge haletante de la spéculation » (Zola 1967 [1891], t. V : 227).

[4] L'étude des sens et de la signification consiste, ici, en une analyse croisée des aspects proprement corporels et des instances qui relèvent de la métaphoricité. Le corps, s'exerçant et s'exprimant dans son activité professionnelle, concurrentielle, financière, et sociale, déploie des ressources plurisensorielles qui dépassent les limites du vu et du visible, régimes dominants de la représentation érotique zolien qui caractérise *Nana* (1880) et *L'Œuvre* (1886).

largement à côté de la corporéité de *L'Argent* dans sa focalisation traditionnelle sur les mouvements du capital financier et sur le chassé-croisé des intérêts économiques (*cf.* Gomard 2004). Et, pourtant, l'auteur, par le biais de son narrateur, met en exergue le rôle du corps catalyseur dans l'embrayage du récit. Témoin l'épisode du coup de coude qui fait l'objet d'un gros plan narratif magnifiant le heurt des corps de Gundermann et de Saccard (à la fin du premier chapitre) :

> un passant [Gundermann] le coudoya, qui ne retourna même pas pour s'excuser. [Saccard] reconnut Gundermann faisant sa petite promenade de santé. […] Et ce coup de coude, à cette minute dans la fièvre dont l'accès montait en lui, depuis qu'il tournait ainsi autour de la Bourse, fut comme le cinglement, la poussée dernière qui le décida. Il avait achevé d'enserrer la place ; il donnerait l'assaut. C'était le serment d'une lutte sans merci : il ne quitterait pas la France, il braverait son frère, il jouerait la partie suprême, une bataille de terrible audace, qui lui mettrait Paris sous les talons, ou qui le jetterait au ruisseau, les reins cassés. (*ibid.* : 48)

Ce heurt physique – senti et ressenti comme une agression et une offensive – est catalyseur de l'ambition et de la prise de décision de Saccard, qui se voue désormais à livrer combat au titan de la spéculation française. Le coup de coude, matériel et métaphorique, effectue la propulsion narrative avec tous les enjeux que Saccard devine : instance physique, intersubjective, politique, le coup de coude entraîne une prise de conscience des contraintes et des possibilités, pour un Saccard alerte à l'impossibilité de savoir comment les choses évolueraient, la seule certitude pour lui étant son intelligence, sa volonté, et sa ruse.

L'imbrication des sens dans les processus cognitifs représentés dans le récit, soit de façon explicite, soit de manière plus oblique, retiendra ainsi notre intérêt. Si les personnages principaux représentent « de […] vastes cerveaux financiers » (*ibid.* : 14), ce n'est pas forcément le cas pour maint lecteur. Le néophyte – que ce soit tel personnage apprenti (le financier en herbe, par exemple) ou le lecteur non-avisé – doit affronter « [le] mystère des opérations financières, [qui est] d'autant plus attirant pour les cervelles françaises, que très peu d'entre elles le pénètrent » (*ibid.* : 23) – à la fin du premier chapitre de *L'Argent*, le narrateur adresse ce clin d'œil au lecteur, qui saura anticiper ses propres difficultés épistémologiques, confronté à l'opacité du monde financier.[5] Les foisonnants « cerveaux »

---

[5] Le récit met en mots les innombrables procédés et procédures boursiers, les valeurs juridiques, les lexiques contractuels, exigeant de la part du lecteur, sinon un capital culturel en finance, du moins un quelconque intérêt pour la spéculation financière et les investissements. Ces savoirs difficilement pénétrables par le néophyte pourraient expliquer le moindre intérêt critique (et général) suscité par

de ce roman sont le mécanisme principal du capitalisme : idées, ruses, stratégies, calculs, discours, informations, mensonges ; toute une production langagière se déploie autour des processus cognitifs qui animent les opérations boursières.[6] Mais, en employant la notion de cognition et du travail cognitif du texte littéraire, nous entendons aussi la coïncidence de la réflexion et de l'affectivité dans la circulation et la métamorphose des corps activés au moyen de sensations, d'émotions, et de valeurs. Nous nous intéresserons au mouvement des réponses corporelles, intellectuelles, imaginatives, perceptuelles, et affectives dans un roman qui, de bout en bout, nous fait découvrir des corps en devenir relayant actes et intentions. *L'Argent* nous ouvre une cartographie des sensations et des idées en mouvance que nous explorerons en trois temps : le capital corporel à travers le jeu des sens et des sensations ; le corps et le travail cognitif des personnages fictifs ; le travail cognitif partagé entre personnages et lecteurs.

Le capital corporel : jeu des sens et des sensations

Au premier chapitre, nous découvrons, derrière la Bourse, un terrain vague et bizarrement foisonnant, où s'attarde Aristide Saccard, alors paria du monde financier. Des corps, des intérêts suspects, et des relations clandestines parcourent cet espace où énergie et entropie semblent aller de pair :

> C'était un peu, ce derrière du monument, comme l'envers d'un théâtre, l'entrée des artistes, avec la rue louche et relativement tranquille, cette rue Notre-Dame-des-Victoires, occupée toute par des marchands de vin, des cafés, des brasseries, des tavernes, grouillant d'une clientèle spéciale, étrangement mêlée. Les enseignes indiquaient aussi la végétation mauvaise, poussée au bord d'un grand cloaque voisin des compagnies d'assurances mal famées, des journaux financiers de brigandage, des sociétés, des banques, des agences, des comptoirs, la série entière des modestes coupe-gorge, installés dans des boutiques ou à des entresols, larges comme la main. Sur les trottoirs, au milieu de la chaussée partout, des hommes rôdaient, attendaient, ainsi qu'à la corne d'un bois. (*ibid.* : 28)

---

ce roman du cycle *Rougon-Macquart* en comparaison avec des romans tels *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880), *La Bête humaine* (1890*),* ou *Germinal* (1894). Les discours 'spécialistes' du monde boursier évoquent, de surcroît, un système exclusif, un monde clos, la trame financière se présentant ainsi comme un rébus pour le lecteur 'généraliste'. Dans la présentation de sa belle édition de *L'Argent* (2009), Christophe Reffait discute le binôme « hermétisme et préjugé » creusé par un Zola alerte à l'antisémitisme de son époque (Reffait 2009 : iii).

6 *Cf.* les travaux de l'angliciste Arthur Rose et ses collaborateurs (2018) sur la représentation de la respiration dans la littérature, depuis le Moyen Age jusqu'au roman postcolonial. Un article de Rose sur les tensions mobilisées par le souffle chez Barthes et chez Beckett, paru dans *Paragraphe* (2022), approfondit le concept respiratoire en interrogeant ses variabilités locales dans le texte et sa capacité méta-textuelle.

Ainsi, une vision de l'hybridité sociale, de la mixité des protagonistes et acteurs, se déploie. La métaphore 'théâtre' met en mouvement l'aspect performatif du lieu interstitiel, son orchestration ; elle laisse deviner la mise en scène d'innombrables « drames » et « trames » menés et interprétés par un casting hétérogène dont chaque participant (personnage majeur ou secondaire) est poussé par le désir de plier – ou de passer outre – les structures financières normatives afin de triompher à sa guise sur cette aire expérimentale de la spéculation. Vu les connotations relevant de la mise en scène (dans la diégèse, et aussi dans le(s) récit(s) intra-diégétique(s) qui abondent dans *L'Argent* impliquant personnages primaires et secondaires), nous avons d'emblée affaire à un espace valorisant une certaine souplesse corporelle ; c'est un terrain propice à la pluri-sensorialité (odorat, kinesthésie, acoustique, gestuelle, régime visuel) qui s'étend en parallèle avec le travail transactionnel – cognitif et affectif – des personnages.[7] Ce terrain vague – *terre gaste* dans l'architexte médiéval (évoqué par la référence à « la corne d'un bois » en fin de citation) – est un lieu favorable aux subterfuges, aux complots, à la socialité sensorielle. C'est un espace ouvert à la découverte, au déchiffrement, à l'audace, au risque, et à la violence physique et mentale :[8]

> c'est un vrai bois que la Bourse, un bois par une nuit obscure, où chacun marche à tâtons. Dans ces ténèbres, si l'on a le malheur d'écouter tout ce qu'on invente d'inepte et de contradictoire, on est certain de se casser la figure. (*ibid.* : 321)

Lieu de stratégies et de tactiques, la Bourse est une aire précaire et non moins féconde en sociabilités en tous genres et en possibilités analogiques. C'est ainsi que le récit se mobilise, développant une topographie complice dans la poursuite de stratégies, de tactiques, de projets, d'astuces quotidiennes, et de mouvements physiques (kinésiques) et cognitifs des acteurs.

Nous retenons la métaphore zolienne du théâtre car, au long de ce roman, la notion de performance (de jeu(x), d'apparences, d'illusions, de 'fictions' intra-diégétiques) est l'un des vecteurs de la narration : les corps évoluent, se muent, se

[7] Ceci rappelle également l'entrée des artistes du théâtre des Variétés, entrée littérale celle-ci, dans les premières pages de *Nana.* Lieu de transition, carrefour des désirs et impulsions, couloir préparatoire, interstice de l'intuition et de l'imagination, c'est un espace nourrissant l'improvisation, la mutation, et la métamorphose.

[8] Il y aurait un rapprochement à signaler avec l'intriguant terrain vague de Plassans – l'Aire Saint-Mittre – où s'ouvre *La Fortune des Rougon* (1871), roman inaugural du cycle des *Rougon-Macquart*, dans son exploration de l'actualisation d'un site marginal interstitiel, de ses acteurs culturellement divers, et des pratiques subversives qui s'y déroulent.

métamorphosent, se substituent, s'interposent ; ils entament une gestuelle précise, relayant désirs, hantises, intentions, et impulsions. Les corps jouent des scénarios, communiquant des significations, agissant comme intermèdes ou interprètes intentionnels ou accidentels. Au chapitre 6, par exemple, c'est au moyen de clins d'œil et de hochements de tête que le portier Dejoie, grand adepte de l'écoute clandestine, se met à communiquer à Mme Caroline Hamelin les implications érotiques de la rencontre entre Saccard et la Baronne Sandorff qui est en cours d'évolution dans la pièce voisine :

> « [Monsieur Saccard] est là, n'est-ce pas ?» dit Mme Caroline, en voulant passer outre. Il [Dejoie] l'avait arrêtée, balbutiant, n'ayant pas le temps de mentir.
> « Oui, il est là, mais vous ne pouvez pas entrer. »
> « — Comment, je ne peux pas entrer ? »
> « — Non, il est avec une dame. »
> Elle devint toute blanche, et lui, qui ne savait rien de la situation, clignait les yeux, allongeait le cou, indiquait, par une mimique expressive, l'aventure.
> « Quelle est cette dame ? », demanda-t-elle d'une voix brève.
> Il n'avait aucune raison de lui cacher le nom, à elle, sa bienfaitrice. Il se pencha à son oreille.
> « La baronne Sandorff.... Oh ! il y a longtemps qu'elle tourne autour ! » (*ibid.* : 203)

Exécutant sa mimique, Dejoie expose une vérité insoupçonnée de Madame Caroline, et, ce faisant, mobilise des implications pour elle que lui, Dejoie, ne soupçonnait pas (le fait que Caroline soit à la fois éprise de Saccard et de plus en plus désemparée par ce dernier). Ce mutisme des plus parlants de Dejoie allie sérieux, comédie, et ludicité dans l'action gestuelle communicative. Le récit zolien, profondément corporel et *incorporé* dans *L'Argent*, répertorie ainsi des manœuvres et des rituels sociaux, culturels, économiques, affectifs, et, parfois, érotiques.

Des gestes à première vue appris et habituels s'avèrent porteurs de sens et de significations à venir, souvent d'ordre stratégique. La souplesse corporelle traduit des actes cognitifs flexibles et poreux. Prenons le cas du « grand gaillard », Jantrou, récemment expulsé de son poste à l'université de Bordeaux pour des motifs scandaleux. Le récit le saisit en pleine performance : « [Jantrou] traversa la rue, et vint s'incliner très bas [devant Saccard] » (*ibid.* : 28). La souplesse corporelle de Jantrou traduit sa flexibilité mentale, sa capacité transgressive, et son ambition en vue d'une métamorphose de son état. Sur le plan symbolique, c'est le mouvement vers le bas qui permet de préparer un rebondissement : « [Jantrou] attendait toujours l'occasion qui devait le *lancer* au succès » (nous soulignons). Saccard est alerte à

« l'intelligence vive de Jantrou » (*ibid.* : 28) et le récit souligne que l'inclinaison, geste d'humilité (feinte), rappelle à Saccard un geste semblable exécuté dans des circonstances autres, « le salut de Sabatani ». Saccard répertorie les manœuvres « des tarés et des ratés » (*ibid.* : 28): cette poétique des mots à l'envers, indice de la souplesse rhétorique de l'auteur, fait écho à la flexibilité corporelle, cognitive, et discursive des acteurs fictifs de la Bourse. Justement, plus loin, nous apprenons que Jantrou est l'auteur d'articles politiques jugés comme relevant « 'du plus pur atticisme' », la formule de ses rivaux rappelant la performance de la rhétorique grecque dans ses aspects littéraires et affectés (*ibid* . : 173). Devenu maître-manieur du subterfuge à base discursif, Jantrou se targue d'être « [l']agent secret [de Saccard], l'ouvrier complaisant des besognes délicates » (*ibid.*). La mise en scène des personnages majeurs ou secondaires est ainsi *une mise en mots,* souvent créative, ironique, et parfois méta-réflexive.

Pour revenir brièvement sur le plan gestuel, témoin le jeu de tête de la Baronne Sandorff, spéculatrice intrépide et rivale de Saccard. (La traîtrise de la joueuse – déchiffreuse des volatilités des marchés – contribuera à la défaite de Saccard en fin de roman.) La tête, quelque peu surréelle, de la Baronne s'agite, déconnectée de son corps, selon la perception faite par Saccard et Jantrou, observateurs :

> Tandis que le dos du cocher, haut perché, demeurait d'une immobilité de pierre, ils avaient remarqué qu'une tête de femme, à deux reprises, paraissait à la portière et disparaissait, vivement. Tout d'un coup, la tête se pencha, s'oublia, avec un long regard d'impatience en arrière, du côté de la Bourse. (*ibid.* : 29)

La scène, d'emblée immobilisée par l'attitude orthostatique du cocher, est perturbée, redéfinie par cette géométrie dynamique d'un corps partiel saisi dans ses mouvements saccadés. Ce mouvement de la tête, cette saillie hors de la carrosse, c'est l'intelligence en extension. La projection kinésique animant le *fort–da* de la tête sollicite ainsi l'attention des observateurs et leur expose une énigme. Le contraste entre le geste saccadé de la Baronne et la posture figée du cocher aiguillonne la curiosité de Saccard, et celle du lecteur éveillé par ce gros plan de la narration sur les mouvements désarticulés de la tête mystérieuse, tête pensante qui résume l'affect, le désir, la frustration, et l'intention de la Baronne.

D'emblée, le récit zolien prête une attention minutieuse au jeu du corps, à sa singularité, à son activité (souvent peu naturelle), à son devenir. Le roman naturaliste semble ainsi se détourner de sa trajectoire mimétique attendue pour dénaturaliser,

déjouer, et complexifier la mimésis traditionnelle. Aspect moderne du roman de Zola, cette mise en relief narrative du corps fragmentaire entraîne une inflation du corps partiel avec focalisation sur ses capacités protéennes, sa choséité, et souvent aussi son insolite.

Le corps-objet quitte ses fonctions narratives psychologisantes ou naturalistes pour entamer une trajectoire autre. Le récit s'attarde à ces instances où le corps fragmenté, proto-surréaliste, expose son intentionnalité ou son impuissance au moyen de la gestuelle et d'autres mouvements kinésiques. Rythmes souvent chaotiques, cahotés, ou brisés créent une chorégraphie abrupte, hachée, irréductible, qui module la perception de l'observateur. L'imaginaire corporel zolien semblerait ainsi anticiper certaine poétique du corps moderniste. Prenons la description d'une scène se déroulant dans le bureau de Busch, racheteur de créances, scène qui ne serait pas étrangère au monde imaginaire d'un Sartre :

> Ce jour-là, dès que la Méchain se trouva assise sur l'unique chaise, le cabinet fut plein, comme *bouché par ce dernier paquet de chair, tombé à cette place.* Devant son bureau, Busch, *prisonnier*, semblait *enfoui*, ne laissant sortir que sa tête carrée, au-dessus de *la mer des dossiers*. (*ibid.* : 35, nous soulignons)

La matérialité contrainte – l'océanique paperasse du bureau de Busch – induit une idée de noyade, laquelle est tout juste évitée par la « tête carrée » qui surgit dans cet espace quasi-hermétique. La corporéité figée, obscurcie, inondée, morcelée, réduite en « paquet de chair » n'est pas sans rappeler (ou sans anticiper) les corps gesticulants de *La Nausée* perçus par Roquentin. Cette quasi-immobilité se meut en activité souple, apte à créer des connections, des relations, voire à accomplir des prodiges transactionnels.

De telles instances permettent de discerner une relation entre la figuration du corps dans *L'Argent* et certaines représentations corporelles dans la littérature expérimentale du XXe siècle. Déjà, la tête déconnectée, saccadée, proto-surréaliste de la baronne Sandorff nous indiquait le potentiel de cette piste. Ces corps, dans leurs fractures, leurs parties, semblent préfigurer certains éléments corporels d'un Beckett (nous songeons aux trois têtes qui émergent, chacune de son urne, dans la pièce de 1963 intitulée *Play*). Par ailleurs, l'attention du lecteur – attention qui doit se ralentir suffisamment pour pouvoir capter ces mouvements et ces éruptions ou irruptions corporelles dans le récit – est menée à saisir et à soupeser ces instances où le sujet, parlant corporellement (à la place des mots), exprime au moyen de ses

articulations physiques et sensorielles, ses désirs, réactions, et motivations. Le corps zolien est, certes, *issu* du naturalisme : « issu » dans le sens où il trouve ses origines dans le naturalisme à vœu totalisant, mais il s'en détache pour lancer sa propre trajectoire caractérisée par des mouvements *autres*, autonomes, parfois insolites, souvent fracturés.

Le corps et le travail cognitif des personnages fictifs

Nous avons commencé par évoquer la « terre gaste », motif médiéval ressuscité, que représentent les environs de la Bourse. Ce terrain hybride, et paradoxalement fécond, nourrit toutes sortes de complots et de combines. Mobilisant des idées de quête, de triage, de curiosité, d'âpreté, de persistance, et d'intelligence, le mot 'chiffonnier', vocable à forte résonance baudelairienne, est ici transposé dans le domaine financier en la figure de Busch, dit « chiffonnier de la dette » (Zola 1967 [1891] : 34), image qui fait songer à certaines représentations du chiffonnier des terrains vagues réalisées par Baudelaire, Manet, et Rafaelli (*cf.* aussi Gottlieb 2019). Au chapitre 6, Busch et La Méchain sont « ces bas chiffonniers des valeurs tombées au ruisseau, en continuelle *quête* » (*ibid.* : 195, nous soulignons) : triant, découvrant, ramassant, déterrant, cachant, mélangeant, démêlant, et marchandant ce qui pourrait, malgré les apparences, receler une quelconque valeur. Busch se livre à une activité doublement kinésique et cognitive (« flairant, guettant, avec des intelligences dans tous les mondes », *ibid.* : 33). Son projet épistémologique à base de créancés échues et récupérées le conduit dans tous les milieux sociaux et culturels. Son travail cognitif de reconstruction d'histoires souvent louches souligne l'aptitude de Busch à déchiffrer la vraie signification et les implications de chaque dossier :

> Et, de ces sources multiples, du papier arrivait, de véritables hottes, le tas sans cesse accru d'un chiffonnier de la dette : billets impayés, traités inexécutés, reconnaissances restées vaines, engagements non tenus. Puis, là-dedans, commençait le triage, *le coup de fourchette dans cet arlequin gâté*, ce qui demandait un flair spécial, très délicat. (*ibid.* : 34, nous soulignons)

L'image qui retient notre intérêt ici est celle du « coup de fourchette [plongé] dans cet arlequin gâté ». Les acteurs de la Bourse et des micro-mondes parallèles sont des acrobates métaphoriques, pratiquant chacun à sa guise son art 'arlequin' à base de pirouettes physiques, mentales, et verbales. La pratique 'arlequin' du financier relaye les valeurs du célèbre personnage de la Commedia dell Arte – 'Arlequin' – figure

sous-jacente implicite dont la performance est à la fois visuelle (habit composé de losanges chromatiques, géométriques), acoustique (‘brouhaha’, clameur, bruits parasites), gestuelle (mimique, extravagance, ludicité), et kinésique (sauts, saccades, rebondissements) (*cf.* Rudlin / Fava 2023). Figure incorporant également le flair (odorat, intelligence, ruse ; alacrité physique et cognitive), ce plat métaphorique – cet « arlequin gâté » – est synonyme de dépréciation et pourriture propices à la transformation. Le « coup de fourchette » métonymise la main, l’instrumentalité de Busch, et cette image vive, haute en couleurs, semble à la fois exposer et obscurcir le procédé, l’astuce, et la magie quotidienne du marchand financier-arlequin, qui représente la trajectoire de la cognition saisie dans la plasticité corporelle et relayée par l’alacrité mentale protéiforme.

Il serait fructueux, en passant, de faire référence aux travaux de Janet Beizer sur la pratique alimentaire arlequin – phénomène culinaire, culturel, commercial du dix-neuvième siècle – fondée sur les combinaison et recomposition de restes culinaires et leur revente (*cf.* Beizer).[9] Alimentaire ou financier, de par son processus d’assemblage, de collage, de mixité, le processus ‘arlequin’ représente la modernité dans sa mixité intentionnelle, dans son hybridité, et cela résume dans *L’Argent* la pratique agile, rusée, imaginative de Busch : c’est, avant la lettre, un art de la récup’ et du recyclage qui est le sien. Ainsi, le récit représente les relations entre corps et cognition, entre matière et processus cognitif (repérage, triage, spéculation), mais ce dernier est toujours doublé d’un travail affectif (ou travail de la mémoire). Ces métaphores fondatrices mettent en évidence la fluidité des réponses, la mutabilité des réactions, l’inventivité de l’acteur, ou, du moins, son aptitude à déjouer et exploiter les contraintes qui lui sont imposées.

Trous ou travail cognitif partagé entre personnage et lecteur

Nous avons constaté que le roman induit le lecteur dans les mécanismes du travail sensoriel et cognitif de personnages aux prises avec les défis et les opportunités que présente le monde financier. À travers certains modèles ou instances proposés par le récit, le lecteur se met ainsi à partager – à distance, virtuellement, par personne (fictive) interposée, ou par ‘simulation’ (pour emprunter ce terme à la critique

9 Voir aussi Beizer 2021. Pour une approche historique et sociologique du phénomène alimentaire précaire et recyclé, voir Aron 1975.

littéraire cognitive) – la trajectoire mentale (et les aléas affectifs) de personnages fictifs. À titre d'exemple, dans un intrigant épisode situé vers la fin du chapitre 5, Mme Caroline entame un important travail de cognition et d'auto-analyse. Elle est confrontée à une problématique qui consiste à juger, et à jauger, les qualités et les défauts de Saccard, problématique à laquelle le lecteur, partageant cet important travail de réflexion et d'analyse, participe.

Grande figure féminine du roman, fine, juste, et humanitaire, Mme Caroline est devenue la collaboratrice, l'amant, la conseillère, et la conscience morale de Saccard. Pour sa part, elle bénéficie du soutien de ce dernier dans la poursuite de son travail caritatif. Caroline est alors en proie à un « trouble moral » et mental, son désarroi suscité par un Saccard qu'elle juge sans cesse osciller, sur le plan éthique, entre « le pire » et « le meilleur » des choix et comportements. Le « trouble » de Caroline, ayant appris la séduction brutale perpétrée par Saccard sur Rosalie Chavaille et son refus de reconnaître l'enfant issu de cette agression, consiste à ne plus avoir sur son ami et associé « d'idées nettes » (Zola 1967 [1891] : 162).

Ce trouble, instauré dans le récit par un écrivain soucieux de créer un portrait complexe, composite de la figure du financier (et, par ailleurs, de développer un portrait nuancé de Mme Caroline), en refusant des optiques tranchés, confronte aussi le lecteur. Observatrice et analyste de situations touchant de près à ses projets commerciaux et caritatifs, Caroline se met à soupeser le bien et le mal qu'a réalisé le financier au cours du temps : elle serait ainsi chiffonnière à son tour, trieuse de valeurs éthiques et d'actions morales et immorales, toujours en quête de solutions humanitaires optimales. Le lecteur s'immerge dans le travail cognitif de Mme Caroline au gré des aléas de son expérience de Saccard et le sens qu'elle en fait.

Comment interpréter la somme des actions et des valeurs de Saccard ? Comment faire sens de ses motivations et de ses comportements ? Quel jugement définitif ou synthétisant en tirer ? Mme Caroline analyse les vices de Saccard (malhonnêteté, vénalité, cynisme) et elle évalue aussi ses valeurs éthiques : elle reconnaît ses prodigieuses actions en faveur des pauvres, sa générosité dynamique envers les exclus ; elle estime son secours d'une petite fille maladive devenue pupille de l'Œuvre du Travail ; elle connait son engouement hors pair pour les affaires ; mais, en vue de ses manipulations et son cynisme, Saccard est aussi condamné aux yeux de Mme Caroline. Oscillant ainsi sur le plan cognitif, Caroline, en perte d'idées tranchées

sur Saccard, elle fait une chute dans l'incertitude, dans l'irrésolu des valeurs antagonistes et agonistes. La réflexion de Mme Caroline se répercute sur le lecteur qui vient partager la contemplation des facettes diverses de la personnalité de Saccard.

Or, une importante partie du récit est ensuite consacrée à l'évolution cognitive de Caroline : émergeant de cette phase où elle se met en œuvre pour comprendre dans leur complexité fluide ses propres motivations et celles des autres (Saccard en premier), elle finit par refuser désormais le raisonnement psychologique ; se détournant des débats infinis sur le caractère et les désirs, elle s'embarque dans une période d'acceptation des choses telles qu'elles se présentent.

Arrivé à ce point, le récit nous entraîne dans le travail de Mme Caroline qui étudie l'évolution de sa propre pensée, évolution compliquée par la honte qu'elle ressent suite à sa longue séduction (physique, psychologique) par Saccard. La découverte de « trous » psychiques (phénomène épisodique) suscite la curiosité de la protagoniste devenue auto-analyste et celle du lecteur :

> Aussi, *les jours où des trous se produisaient en elle*, *où elle sentait une cassure dans son libre arbitre*, préférait-elle avoir le courage d'accepter les faits […] et elle comptait sur le travail de la vie pour effacer la tare, pour réparer le mal, de même que la sève, qui monte toujours ferme d'un chêne, refait du bois et de l'écorce. (*ibid.* : 163, nous soulignons)

« Des trous qui se produisaient en elle » : cette allusion est d'emblée intrigante. Image puissante, tout en étant elle-même lacunaire, la métaphore nous fait songer, nous fait chercher un sens qui puisse remplir ces « trous ». L'article partitif appuie la qualité non-déterminée, incitant chez le lecteur un travail cognitif qui consiste à suppléer les informations ou indications qui manquent. Cet exemple vient illustrer le concept du « sous-précisé » (« underspecification », pour citer Terence Cave 2016 : 32), qualité de la sensibilité littéraire moderne qui consiste à vouloir optimiser son équivoque, aux antipodes de la présumée transparence ou lisibilité de la littérature réaliste et naturaliste. Le récit zolien se libère ainsi de la lisibilité convenue pour approfondir son ambiguïté autour « des trous » – lacunes, vides, et interstices où l'imagination du lecteur peut, à son tour, s'immiscer.

Par le biais de cette métaphore à forte résonance matérielle, en relation avec le sensible, le visible, le gestuel, ou l'haptique, le récit nous fait découvrir une phénoménologie de la perforation et de la fracture (*cf.* Connor 2014). Le discours des trous saisit ainsi les failles de la volonté de Mme Caroline, les lacunes de sa capacité d'interprétation et de jugement, séquelles de la désintégration de valeurs

éthiques intériorisées de longue date et de la non-advenue de réponses psychiques attendues. La prise de conscience d'un moi troué et d'une rupture psychique exposent une subjectivité dont les oscillations sont partagées par la protagoniste et nous, lecteurs, en passant par le narrateur. La métaphysique de la rupture est soulagée par l'acceptation des faits ; par la reconnaissance des faits irrémédiables. Dans ces instances de perception revue et ajustée – instances d'interprétation modifiée et modulée – le récit met ainsi en exergue le travail cognitif qui découle de l'observation de phénomènes culturels, sociaux, corporels, sensoriels. L'effort de la part de Caroline pour calibrer les valeurs et les comportements de Saccard lui permet de naviguer entre la chose vue, racontée, et remémorée. Les trous, eux, sont – sur le plan métaphorique – sentis, palpés, et supplées. Innommés, non-précisés, ces trous psychiques sont remédiés par une éthique d'acceptation, de pragmatisme, de fatalisme. C'est la nature de Caroline qui viendra ainsi compenser les maux, par un travail réparatoire.

Cet épisode, au moyen du discours indirect libre, déplie la pensée, l'évolution des valeurs de Mme Caroline, sollicitant, à travers le raisonnement et l'auto-analyse de la protagoniste, l'empathie du lecteur. Ces aspects mémoriels, (auto-)biographiques, affectifs, culturels, sociocritiques, et éthiques, sont révélateurs d'une plasticité cognitive évolutive chez Madame Caroline, personnage en quête de lucidité dans son face-à-face avec le complexe et le contradictoire. Elle suit – et nous suivons – la mouvance de ses propres réflexions et réponses face aux comportements et actions externes.

Conclusion

De tous temps un roman sous-examiné par la critique littéraire et marginalisé par le grand lectorat, *L'Argent* revêt une profonde relation avec notre présent culturel et cognitif. Creuser cet important roman à la lumière d'approches sensorielles nous fait découvrir un capital corporel profondément impliqué dans le travail cognitif de personnages fictifs et de lecteurs avertis.

Selon Terence Cave, pionnier des études littéraires cognitives, « literature is by its nature overdetermined and underspecified » (« la littérature est à la fois surdéterminée et sous-précisée », nous traduisons), et mobilise la participation cognitive du lecteur (Cave 2016 : 142). Cave entend ses deux postulations – le surdéterminé

et le sous-précisé – comme liées et non-binaires ; pour lui, il s'agit de versants connexes, jumelés au sein du texte littéraire qui déploierait un nombre infini d'implications, tout en optimisant ses possibilités d'interprétation (des « affordances » pour emprunter le mot de Cave, voire « real-world affordances », *ibid.* : 144). Ce constat résumerait fort bien le paradoxe du naturalisme : d'une part, surdéterminé par son côté mimétique, saturé d'informations, et, d'autre part, 'sous-précisé' car se prêtant à des actes cognitifs partagés entre personnages fictifs et lecteurs. Cette relation semble correspondre de près à ce que découvre l'écriture de Zola dans *L'Argent*, et dans d'autres romans du cycle *Rougon-Macquart* : d'une part, c'est la relation entre des possibilités d'interprétation motivée par les grandes lignes thématiques zoliennes (« un roman sur le peuple », « un roman sur la guerre », et ainsi de suite, selon le plan originel des *Rougon-Macquart*) et appuyée par l'éthique naturaliste, empirique, documentaire (le « tout voir », « tout savoir » au cœur de l'éthique et l'esthétique naturalistes) ; d'autre part, c'est une approche plus moderne, voire proto-moderniste, qui consiste à éluder les normes et attentes établies, à équivoquer, et, partant, à défier et à délier la doxa naturaliste (au moyen de la corporéité en relation étroite avec la vie cognitive de personnages qui s'activent, qui circulent, qui se meuvent, ou bien à plus grande échelle, avec les mouvements culturel, économique, transnational, et politique qui modulent la texture narrative du roman.

Bibliographie

ARON, JEAN-PAUL (1975) : « Sur les consommations avariées à Paris dans la deuxième moitié du XIXe siècle ». Dans : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 30e année, 2-3, 553-562.

BEIZER, JANET (2021) : « The House of Harlequins : Eugène Sue's *Mystères de Paris* ». Dans : *Romanic Review* 112, 3, 281–304.

— *The Harlequin Eaters : Leftovers and the Patchwork Imagination of Nineteenth-Century Paris*, monographie en cours.

BELL, DORIAN (2011) : « Balzac's Algeria : Realism and the Colonial ». Dans : *Nineteenth-Century French Studies* 50, 1–2, 35–56.

CAVE, TERENCE (2016) : *Thinking with Literature : Towards a Cognitive Criticism*. Oxford : Oxford University Press.

CONNOR, STEVEN (2014) : *Beyond Words : Sobs, Hums, Stutters, and other Vocalisations*. London : Reaktion.

GOMARD, HÉLÈNE (2004) : *Les opérations financières dans le roman réaliste : de Balzac à Zola.* Paris : Champion.

GOTTLIEB, SHIRA (2019) : « Aging and Urban Refuse in Edouard Manet's The Ragpicker ». Dans : *Nineteenth-Century Art Worldwide* 18, 2, [en ligne] doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.2, consulté le 21 janvier 2023.

PAGÈS, ALAIN / MORGAN, OWEN (2002) : *Guide Emile Zola*. Paris : Ellipses.

REFFAIT, CHRISTOPHE : « Préface ». Dans : Zola, Émile (2009 [1891]) : *L'Argent.* Édité par Christophe Reffait. Paris : Flammarion, i-iii.

ROSE, ARTHUR (2022) : « Beckett, Barthes, and Breath ». Dans : *Paragraph* 45, 2, 218–232.

— / HEINE, STEFANIE / TSENTOUROU, NANA / SAUNDERS, CORINNE / GARRATT, PETER (éds.) (2018) : *Reading Breath in Literature*. London : Palgrave Macmillan.

RUDLIN, JOHN / FAVA, ANTONIO (2023) : *Commedia dell'arte : its Structure and Tradition.* London) : Routledge.

TANNER, JESSICA (2015) : « Speculative Capital : Zola's Repossession of Paris ». Dans : *L'Esprit Créateur* 55, 3, 114–126.

YEE, JENNIFER (2016) : *The Colonial Comedy : Imperialism in the French Realist Novel*. Oxford : Oxford University Press.

ZOLA, ÉMILE (1967 [1891]) : *L'Argent.* Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart.* Édité par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, Edition de la Pléiade, t. V, 9-398. Traduction anglaise : Zola, Émile (2014) : *Money.* Traduit par Valerie Minogue. Oxford : Oxford University Press.

— (1890) : *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. L'Argent. Dossier préparatoire. Premier volume* (Ms 10268). Paris : BNF, Nouvelles Acquisitions Françaises, [en ligne] gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90797681/f 388.item.r= l'ARGENT%20MANUSCRIT%20AUTOGRAPHE, consulté le 28 février 2023.

— (1908 [1890]) : « Lettre à J. Van Santen Kolff [fragment] ». Dans : *id.* : *Correspondance. Les lettres et les arts.* Paris : Bibliothèque-Charpentier, 9 juillet 1890, [en ligne] www.gutenberg.org/files/56622/56622-h/56622-h.htm, consulté le 28 mars 2023.

Julia Borst

Der weibliche Körper bei Émile Zola aus Sicht der Body Studies – zwischen Disziplinierung, Kommodifizierung und Kapitalisierung

Cet article porte sur les imbrications du corps et du capital dans le roman *Au Bonheur des dames* et s'interroge sur les processus de surveillance, de marchandisation et de capitalisation auxquels les corps des femmes sont soumis dans l'univers zolien. Inspirée des approches critiques du genre et des *fashion studies* et partant des prémisses théoriques des études du corps (*body studies*) qui considèrent le corps comme une construction historique, sociale et culturellement façonnée, l'étude s'attache à démontrer, dans un premier temps, que le corps féminin n'est pas seulement un lieu où se manifestent et se négocient les rôles de genre culturellement constitués, mais qu'il s'avère également être un lieu de contrôle social. Réglementé et discipliné par la mode, la toilette, les conventions de beauté, etc. et soumis aux exigences normatives de la société, il peut, de plus, être évalué en fonction de sa rentabilité et de son capital. Dans un deuxième temps, l'article se penche sur les images corporelles conçues par Zola dans son roman sur le grand magasin, qui représente un espace envahi par une logique de surveillance androcentrique et capitaliste. Le corps féminin y est instrumentalisé non seulement comme lieu d'exploitation capitaliste, mais aussi comme lieu où est produit le désir de consommation. La marchandisation, la capitalisation et les interférences de celles-ci transforment les corps (des clientes et des vendeuses) en objet, objets à posséder et à consommer, les soumettant à une logique de concurrence et d'évaluation économiques et sociales. En outre, l'article montre que la masse des personnages féminins, comparable aux étalages débordant de marchandises, se métamorphose en décor narratif du texte et n'assume pratiquement plus qu'une fonction ornementale dans le récit. Ces femmes n'apparaissent pas en tant que sujets dans le récit, elles figurent seulement comme ornement de l'institution que constitue le grand magasin et de la logique capitaliste qu'il incarne. Dans ce contexte, le prétendu triomphe que Denise remporte sur le projet d'exploitation des femmes instauré par Mouret se révèle hautement discutable, car l'ascension de Denise repose également sur une transformation normative de son corps, ce qui montre qu'elle ne réussit à échapper ni à la surveillance sociale ni à la marchandisation capitaliste de la femme.

„J'ai la femme, je me fiche du reste!"
(Octave Mouret, in: Zola 1971 [1883]: 109)

1. Einleitung

Das 19. Jahrhundert in Frankreich steht für die Entstehung einer neuen Massenkonsumkultur. Es ist die Zeit der neuen Kaufhäuser als Sinnbild erweiterter Produktpaletten, innovativer Marketingstrategien, volatiler Modetrends und eines neuen bürgerlichen Konsumverhaltens (*cf.* Bowlby 2010 [1985]: 1-3; Marzel 2005: 324sq.;

Miller 1981; Perrot 1981: 8 u. 111-154; Takaï 2013: 143sq.). Sie entstehen als neue Räume, die alle Sinne ansprechen, als

> places where consumers are an audience to be entertained by commodities, where selling is mingled with amusement, where arousal or free-floating desire is as important as immediate purchase of particular items. (Williams 1982: 67)

Im Zentrum dieser neuen Massenkonsumkultur und ihrer komplexen Mechanismen, verdichtet im Kaufhaus als Institution, in dem die Kundinnen einer neuen Konsumkultur huldigen, steht der weibliche Körper, der durch die angebotene Warenpalette eingehüllt, behangen und modifiziert wird (*cf.* Knibiehler 1994: 375sq.; Miller 1981: 3; Perrot 1981: 118; Takaï 2013: 141; Thompson 2004: 85). Im Kontext dieser historischen Entwicklung, so schreibt Franziska Schößler, betritt die Frau nämlich als „konsumierende Frau […] den öffentlichen Raum" (2015: 246) und wird zum „Mittelpunkt des ökonomischen Tauschgeschehens" (*ibid.*: 245) in den *grands magasins*.

Stichworte wie Massenkonsum, Mode und weiblicher Körper bezogen auf die französische Romanwelt des 19. Jahrhunderts lassen unmittelbar an einen Text denken: In *Au Bonheur des dames* (1883)[1] setzt Zola der Entstehung dieser neuen Konsumwelten ein literarisches Denkmal und schafft, inspiriert durch Pariser Kaufhäuser der damaligen Zeit (*cf.* Becker 1971: 19), einen „key text for the importance of shopping as an end in itself" (Cain 2004: 218; *cf.* Hennessy 2008; Nelson 1993; Schößler 2015: 245sq.).[2] Im elften Band seines Zyklus über die Rougon-Macquart erzählt der Autor den Aufstieg der Figur Octave Mouret und des *nouveau commerce*, der über den traditionellen Einzelhandel triumphiert und als Symbol für neue kapitalistische Verkaufsstrategien und die Entstehung der bürgerlichen Massenkonsumkultur und ihrer Produktpaletten im 19. Jahrhundert gelesen wird.[3] Zola selbst schreibt in der *Ébauche* des Romans:

---

1 Fortan zitiert als AB. Alle Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe in der Bibliographie.

2 Zur Aktualität des Zola'schen Stoffes *cf.* Adaptionen in der Gegenwart wie die BBC-Serie *The Paradise* (2012/2013), skizziert in Cutuli 2021: 40-43. Für Studien zu Frauenkörper, Mode / Textilien(metaphorik) bei Zola *cf.* z. B. Marzel 2005; Montandon 2015; Perrot 1981; Takaï 2013; Thompson 2004.

3 Auch andere Texte des 19. Jahrhunderts greifen die Thematik um Warenhäuer und Einzelhandel auf, u. a. Balzacs „La maison du chat qui pelote" (1829), *L'illustre Gaudissart* (1833), *César Birotteau* (1837) oder „Gaudissart II" (1844) bzw. Flauberts *féerie Le chateau des cœurs* (1880). *Cf.* hierzu Becker 1971: 15sq.; Stempniak 2019: 140-151.

> Je veux dans *Au Bonheur des Dames* faire le poème de l'activité moderne. […] En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens. (Zola, zit. nach Mitterand 1964: 1679)

Mouret wird die Verkäuferin Denise Baudu an die Seite gestellt, die sich zwar in einzelnen Punkten gegen die außer Kontrolle geratenen Ausbeutungsmechanismen der kapitalistischen Logik des Kaufhauses auflehnt, sich letztlich aber innerhalb eines traditionellen Frauenbilds und einer bürgerlichen Moral bewegt, wodurch sie sich der Geschäftsstrategie Mourets unterordnet und lediglich mäßigend auf den männlichen Protagonisten einwirkt, um ihn in seiner exzessiven Leidenschaft einzuhegen (*cf.* Hartog 1996). In der Wechselwirkung dieser beiden Figuren steigt die Maschinerie des *Au Bonheur des dames* schließlich zum „topos de la modernité" (Deming 1992: 50) auf, der im Sinne der ihm innewohnenden kapitalistischen Logik Opfer erfordert, gleichzeitig aber als „immense nef du commerce de l'avenir" (Coudert 1997: 195) die Linearität und Zwangsläufigkeit des Zola'schen Fortschrittglaubens repräsentiert (*cf.* Becker 1971: 18).[4]

Doch *Au Bonheur des dames* ist nicht nur ein Roman, der exemplarisch Zolas Vorstellung eines zukunftsweisenden, paternalistisch-bürgerlich regulierten und kontrollierten kapitalistischen Systems zeigt. Wir haben es auch mit einem Text zu tun, der beispielhaft die Thematik von (Frauen-)Körper und Kapital, von kapitalisierten und kommodifizierten Körpern sowie von verkörpertem Kapital und Waren(konsum) offenlegt. Wie der weibliche Körper in Émile Zolas literarischem Werk mit der Kapitalthematik verwoben ist, wird im Folgenden untersucht. Aus Perspektive der bislang insbesondere im englischen Sprachraum etablierten Body Studies ist der Körper als ein von historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen geformtes Konstrukt zu betrachten (*cf.* DeMello 2014: 5; Richardson / Locks 2014: 2; Turner 2012), wovon ausgehend der Körper als medial konstruierter Körper in der Literatur als Projektionsfläche (und Verkörperung) zirkulierender Diskurse narrativ inszeniert und entsprechend dekodiert werden kann (*cf.* Henke 2017: 129; Hillman / Maude 2015). Daher werde ich zunächst grundlegende Gedanken zur Inszenierung, Disziplinierung und Kommodifizierung des weiblichen Körpers aus Sicht der Theorie entfalten, bevor ich im zweiten Teil den

[4] Zu Denises klarer Positionierung zur Notwendigkeit des Fortschritts *cf.* AB: 255 u. 390.

Bedeutungsschichten der Zola'schen Körperbilder anhand ausgewählter Textbeispiele aus *Au Bonheur des dames* nachspüre.

2. Inszenierung, Disziplinierung und Kommodifizierung des (weiblichen) Körpers aus Sicht der Theorie

Ansätzen der Body Studies, der Körpersoziologie und der Gender Studies zufolge kann der Körper als Schauplatz der Aushandlung und der körperlichen Inszenierung von kulturell konstituierten Geschlechterrollen gelesen werden, wobei er gleichzeitig „Darstellungsressource" und „Referenz der alltäglichen Darstellungspraxis" (Reuter 2022: 147) ist (*cf. ibid.*: 146sq.; DeMello 2014: 15-17 u. 118sq.). Im Sinne des *Doing Gender* (*cf.* West / Zimmerman 1987: 126sq.) wird Geschlechterdifferenz performativ (re)produziert – bzw., mit Judith Butler gesprochen, durch die reiterative Macht des Diskurses in ihrer Materialität erst erzeugt – und in der alltäglichen Praxis u. a. über den Körper zum Ausdruck gebracht (*cf.* Blackman 2021: 85sq.; Butler 1993: 1-3; DeMello 2014: 16; Reuter 2022: 146sq.). Margo DeMello betont hierbei gleichermaßen die Bedeutung des (weiblichen) Körpers als Ort der Normierung von Weiblichkeit und des Widerstands im Sinne einer Abweichung von bzw. Auflehnung gegen körperliche und verkörperte Konventionen (*cf.* DeMello 2014: 18sq.). Gleichzeitig verweist sie darauf, dass im Rahmen einer kulturellen Konstruiertheit stereotyper Weiblichkeit Frauen – im Gegensatz zu Männern – weniger in Bezug auf ihre Errungenschaften als hinsichtlich ihres Aussehens bewertet würden: „[m]en are instrumental, women are ornamental" (*ibid.*: 120).[5]

Für das 19. Jahrhundert konstatiert Nao Takaï einen Mode-Boom, den sie als „envie de couvrir, d'occulter le corps ‚naturel' des femmes par des tissus ou des ornementations excessives" (Takaï 2013: 15) beschreibt. Auch Charles Baudelaire schlussfolgert bereits in *Le Peintre de la vie moderne*, dass es gelte, den weiblichen Körper durch Mode und Make-Up zu schmücken, um die Frau ihrer „vulgären" Natürlichkeit zu entheben:

> La femme […] est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe (Baudelaire 2010 [1863]: 59sq.),

5 Zur Engführung des Mannes mit Kultur / Geist und der Frau mit Natur / Körper im Sinne des cartesischen Dualismus *cf.* z. B. Richardson / Locks 2014: 8-10.

wodurch eine „totalité indivisible [de la femme et de la robe]“ (*ibid.*: 60) entstehe. Baudelaire verweist hier auf ein Recht bzw. eine Pflicht der Frau zu bezaubern: „idole, *elle doit se dorer pour être adorée*“ (*ibid.*: 64, H.v.m.).[6] Diese Praktiken der Herausstellung weiblicher Schönheit und Eleganz verortet Baudelaire explizit in der Sphäre des Artifiziellen, welches er mit dem Tugendhaften engführt und mittels dessen sich die Frau über die Natur als Zustand des Ursprünglichen und Unkontrollierbaren erhebe. Baudelaire unterstreicht deshalb, „[que] le bien est toujours le produit d'un art“ (*ibid.*: 63; *cf.* Furbank / Cairn 2004: 9).[7]

Baudelaires Überlegungen, die sich zunächst auf die Entwicklung einer neuen Ästhetik beziehen (*cf.* Solal 2010), sind relevant, wenn man die postulierte Verschleierung körperlicher Natürlichkeit dahingehend weiterdenkt, dass der weibliche Körper über Mode nicht nur als ästhetisches Objekt und Statussymbol zur Schau gestellt wird, sondern durch Modetrends und Kleidungsstücke – wie etwa das kontrovers diskutierte Korsett (*cf.* Steele 2001: 33 u. 36; Entwistle 2000: 20) – zugleich in seiner „Natur“ bzw. „Natürlichkeit“, in seinem „Für-sich-selbst-Stehen“ jenseits der (modischen) Inszenierung, reguliert wird.[8] Hierüber gerät der weibliche Körper als Ort sozialer Kontrolle in den Blick, der gesellschaftlich-normativen Anforderungen unterworfen ist und danach bewertet wird (*cf.* DeMello 2014: 12sq. u. 117).[9] Sandra L. Bartky denkt in diesem Zusammenhang Foucaults Konzept der *corps dociles* hinsichtlich des in seiner Weiblichkeit konstruierten Körpers und seiner Entstehung im männlichen Blick in einer androzentrischen

6 *Cf.* Entwistle zur problematischen historischen Engführung von Weiblichkeit und dem Bestreben nach Schmückung des eigenen Körpers „[that] served to construct [women] as ‚weak‘ and ‚silly‘ and open her to moral condemnation“ (2000: 22).

7 Über die (weibliche) Toilette und Inszenierung / Schmückung des Körpers durch Mode, Frisieren, Make-Up etc., schrieben auch andere Zeitgenossen Zolas, so Stéphane Mallarmé in der Zeitschrift *La dernière mode* (1874/1875, mit unterschiedlichen Pseudonymen), Théophile Gautier im Essay „De la mode“ (1858) oder Honoré de Balzac im *Traité de la vie élégante* (1833). *Cf.* Furbank / Cairn 2004; Kleinert 1998; Lecercle 1989; Takaï 2013: 147-154. Auch die Brüder Goncourt widmen in ihrer Studie *La femme au XVIIIe siècle* (1882) ein Kapitel dem Thema „La beauté et la mode“, *cf.* Badinter 2021 [1982]: 39.

8 Zu den Interpendenzen körperlicher Affektregulierung und der Verkörperung sozialer Normen *cf.* Norbert Elias' *Über den Prozess der Zivilisation* (1939); *cf.* hierzu Atkinson 2012; Bogner / Rosenthal 2016.

9 In ihrer Studie zum Körper als neuem Forschungsparadigma erinnert Blackman daran, dass die Disziplinarmacht nach Foucault nicht nur von außen auf den Körper einwirkt, sondern bspw. soziale Normen durch Selbstregulierung des Subjekts und mithilfe seiner aktiven Teilhabe an der körperlichen Disziplinierung auch internalisiert werden. *Cf.* Blackman 2021: 33sq. u. 86; Richardson / Locks 2014: 9.

Gesellschaft als Form sozialer Kontrolle weiter, die sich auch in Prozessen körperlicher Selbstdisziplinierung fortsetzt (*cf.* Bartky 1998: 27; Richardson / Locks 2014: 18). So wird auch die Frage nach der Verkörperung normierter Weiblichkeit aufgeworfen, entsteht doch der weibliche Körper Joanne Entwistle zufolge erst als Effekt der Körperinszenierung durch Kleidung und andere Körpertechniken und wird hierüber kulturell sichtbar (*cf.* Entwistle 2000: 21; DeMello 2014: 16).[10] Über den (weiblichen) Körper und seine Inszenierung im Sinne einer „cultural construction of femininity" (Tynan 2016: 190) werden mithin auch historische, ans Geschlecht gebundene Rollenmuster sichtbar gemacht und ver*körper*t.[11]

Gemäß Jane Tynans Foucault-Lektüre aus Perspektive der Fashion Studies stellt Mode als Form der Inszenierung des Körpers eine soziale, kulturelle und ökonomische Praxis dar, die den Körper in seinem Aussehen wie auch seinen Bewegungen transformiere und somit seinen Erfahrungsraum reguliere (*cf.* Tynan 2016: 184-186; Entwistle 2000: 20).[12] Mit Joanna Finkelstein argumentiert Tynan, dass Mode als Disziplinarmacht auf den Körper einwirke und sie daher unabhängig von ihren privaten Bedeutungsdimensionen „a profoundly social role" (Tynan 2016: 186) ausübe und als Merkmal sozialer Distinktion diene (*cf. ibid.*: 185 u. 189; Entwistle 2000: 7-9). Elizabeth Fischer betont, dass eine solche Inszenierung des Körpers über „[v]êtement, soins du corps et modifications corporelles" (2020: 20) innerhalb kulturell und historisch gültiger Codes eine wichtige Rolle bei der Performanz von Männlichkeit und Weiblichkeit spiele.

---

10 Bartky unterscheidet zwischen drei Ebenen der Einwirkung der Disziplinarmacht auf den weiblichen Körper: die Körperstatur selbst, die Körperbewegungen und der Körper als zu schmückende Oberfläche (*cf.* 1998 [1988]: 27).

11 Barnard unterstreicht, dass im Europa des 19. Jahrhunderts Geschlechterdifferenz zunehmend auch über Mode artikuliert wurde (*cf.* 2002: 116 u. 124; Fischer 2020: 23-28; Knibiehler 1994: 374sq.; Takaï 2013: 141-143). So kann bspw. die sich unter Männern durchsetzende Hose als Symbol für Aktivität, Belastbarkeit und Stärke im Sinne eines neuen Männlichkeitsbildes der den Frauen über Modekonventionen zugewiesenen „delicacy and frivolity" gegenübergestellt werden, die mit „tight sleeves, crinolines and corsets" (Barnard 2002: 122) assoziiert wurde (*cf. ibid.*: 124; Fischer 2020: 27sq.). Fischer erklärt entsprechend: „Ce dimorphisme vestimentaire prononcé reflétait la division stricte entre les domaines réservés à chaque sexe: à l'homme l'espace public et l'action, à la femme l'espace privé et la domesticité" (*ibid.*: 28). Allerdings brachte man gerade im 19. Jahrhundert über Mode und Selbst-Fashioning auch Ambivalenzen der Geschlechterdifferenz ins Spiel, um gegen die bürgerliche Geschlechterordnung und normierte Rollenzuschreibungen aufzubegehren, so etwa der Dandy oder Hosen tragende Frauen. *Cf.* Fischer 2020: 24sq.; Schuhen 2013; Steele 2001: 36; Ozouf 1995: 186.

12 Zur Einschränkung des weiblichen Körpers durch üppige Kleidung im 19. Jahrhundert *cf.* Knibiehler 1994: 375sq. Entwistle betont, dass das Phänomen Mode nicht nur die konsumierenden und sich kleidenden Körper umfasse, sondern auch die Mode produzierenden und vermarktenden Körper (*cf.* 2000: 1-3), eine Überlappung, die auch in Zolas *Au Bonheur des dames* anzutreffen ist.

Laut Philippe Perrots Studie *Le Corps féminin: Le travail des apparences, XVIIIe-XIXe siècle* spiegelt der (Frauen-)Körper als „porteur et producteur de signes“ (1984: 199) die jeweils herrschende wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Ordnung wider (*cf.* auch Perrot 1981: 16sq.). Über Mode und andere Praktiken wie Körperhygiene, Frisur, Ernährung etc. (*cf.* Perrot 1984: 8) werden regulierte bzw. normierte (weibliche) Körper zum „instrument symbolique“ (*ibid.*) und in der Folge zum Kapital „dont la rentabilité procède à la fois des systèmes de classement en cours et de cette équivalence opérée entre le visible et l'invisible, entre le ‚physique‘ et le ‚moral‘“ (*ibid.*: 10). Gerade im Falle von Frauenkörpern spricht Perrot insofern von einem „capital-beauté“ (*ibid.*: 213), als diese die Rentabilität der Erfüllung sozialer Schönheitskonventionen bspw. auf dem Heiratsmarkt oder in der Berufswelt zeigen. Je nach Effizienz und Produktivität bzw. Entsprechung zur Norm wird dem Körper so eine (moralische wie ökonomische) Wertigkeit zugewiesen (*cf.* auch DeMello 2014: 121).[13] Die enge Verwobenheit von Kapitalisierung und Kommodifizierung – im Sinne der Transformation in einen Wert und eine Ware gleichermaßen – wird hier sehr deutlich, verweist ein solches „Körperkapital“ der Frau doch zugleich auf das bewertende Subjekt, in dessen Blick der Frauenkörper zum Objekt und so zur Ware degradiert wird. Yvonne Knibiehlers Studie zum 19. Jahrhundert zeigt die Objektwerdung der Frau dahingehend, dass ihr inszenierter Körper zugleich als Spiegelbild männlichen Erfolgs dient, da sich der Mann über den geschmückten Körper (von Ehefrau, Geliebter etc.) mittelbar selbst schmücke (*cf.* Kniebiehler 1994: 375).

Allerdings erlangt der weibliche Körper nicht nur selbst Warencharakter, sondern dient auch als Projektionsfläche für das erzeugte Warenbegehren, das angesichts der neuen Konsumkultur des 19. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Besitz und Besessenheit verschwimmen lässt, wie Rachel Bowlby argumentiert (2010 [1985]: 19). So fungiert das Schaufenster symbolisch gesprochen als Spiegelbild eines möglichen künftigen Selbst, das über einen monetären Tauschprozess verwirklicht werden *kann* und das zugleich das gegenwärtige Selbst als defizitär ausweist, als einen Körper, dem das begehrte Produkt (noch) fehlt:

[13] Zu Körperkapital *cf.* Blackman 2021: 74; zur Relektüre von Bourdieu aus Sicht der Fashion Studies *cf.* Rocamora 2016.

> Consumer culture transforms the narcissistic mirror into a shop window, the *glass* which reflects an idealized image of woman (or man) who stands before it, in the form of the model she could buy or become. (*ibid*.: 19)

Eine weitere Dimension der Interpendenz von Körper und Kapital wird hierdurch sichtbar: Über diese Spiegelungen von Mangel und Begehren, die sich durch das Phänomen des Massenkonsums mit seinen Körpermassen, die sich durch die Maschinerie des Kaufhauses schieben, multiplizieren, werden der kontinuierliche Kapitalumlauf und die kapitalistische Wertsteigerung sichergestellt.

3. Warencharakter, Kapitalisierung und die Normierung des weiblichen Körpers in *Au Bonheur des dames*

Im Folgenden werde ich anhand exemplarischer Passagen erörtern, inwiefern Zolas Roman *Au Bonheur des dames* dem weiblichen Körper einen Warencharakter zuschreibt und ihn zugleich als vom kapitalistischen System reguliert und bewertet präsentiert. Ganz im Sinne Foucaults wird der weibliche Körper im Roman als Ort gezeigt, über den (und über dessen Inszenierung) Macht ausagiert wird. Zolas Text verdeutlicht hierbei, dass ökonomisch-kapitalistische und patriarchale Machthierarchien nur schwer auseinander zu dividieren und deshalb in Dialog zu lesen sind. Das kapitalistische System im Roman, welches sich des weiblichen Körpers in vielschichtiger Hinsicht bedient, ist ein deutlich androzentrisches; es wird, versinnbildlicht durch Mourets nahezu panoptisch wirkenden Beobachtungsposten oberhalb der Treppe (*cf.* Foucault 1975: 254; Tynan 2016: 189 u. 192). Über diesen wird artikuliert, wie der Frauenkörper dem überwachenden männlichen Blick ausgesetzt ist, der (durch die Strukturierung des Verkaufsraums) die Bewegungen der Körper von Verkäuferinnen wie Käuferinnen lenkt und (durch die Beeinflussung von Modetrends) ihre ästhetische Inszenierung justiert und normiert: „Il s'arrêta en haut de l'escalier central, il regarda longtemps l'immense nef, où s'écrasait son peuple de femmes“ (AB: 436).[14] Generell präsentiert sich der Text von *Au Bonheur des dames* durch seine Darstellung patriarchaler Machtstrukturen und androzentrischer kapitalistischer Regulierungspraktiken als einen „gendered

[14] Auch: „il reparut en haut du grand escalier […]; et, de là, il domina encore la maison entière. Son visage se colorait […] devant le flot de monde qui, peu à peu, emplissait le magasin“ (AB: 131; *cf. ibid*.: 140 u. 148). *Cf.* zudem Mourets beständiges kontrollierendes Auftauchen in den Abteilungen und seine Besichtigungsrunden (z. B. AB: 74, 84, 182, 301, 351 u.v.m.), ein Kontrollmechanismus, der in der Allgegenwart des Inspektors Jouves ein Echo findet.

space where consumption was configured as a feminine activity overseen and controlled by men" (Proctor 2006: 393; *cf.* auch Thompson 2004: 71).[15]

Die Figur der Verkäuferin erfährt beispielhaft eine ökonomische Transformation und sie wird zu einem Rädchen im Getriebe, „des rouages […] emportés par le branle de la machine" (AB: 164). Ihre Körper werden in vereinheitlichende Uniformen wie die „robe de soire réglementaire" (*ibid*: 90) gesteckt, wodurch sie als weiteres, dem Auge der Kundschaft schmeichelndes Accessoires im Kaufhaus platziert werden: „on […] voulait [les filles] agréables, pour la vente" (*ibid.*).[16] Sie scheinen sich zudem in ihrer Gleichheit im Kaufhaus endlos zu wiederholen.[17] Ihre reine Masse und ständige Bewegung („sans jamais s'asseoir", *ibid.*: 122) versinnbildlichen die kapitalistische Logik der Massenproduktion und des schwindelerregend schnellen Umlaufs von Ware und Kapital, der Mourets Erfolg zugrunde liegt (*cf.* Bell 1988: 98). Ihre Masse unterstreicht zugleich ihre Austauschbarkeit, denn der Roman inszeniert die Verkäuferinnen als beliebige Menge, die bei den regelmäßigen „renvois *en masse*" (AB: 182, H.v.m.) in ihrer Zahl dezimiert werden. Dies bildet sich auch in der Tafel ab (*cf. Ibid.*: 122), auf der entsprechend ihrer zufälligen Ankunft am Morgen die Namen der Verkäuferinnen notiert werden und die Reihenfolge für den Verkauf aufgelistet wird. Das permanente Durchstreichen und Umordnen der Namen suggeriert hier die Substituierbarkeit des Individuums, die in den zyklisch wiederkehrenden Entlassungen skrupellos umgesetzt wird.

Innerhalb des Kaufhauses als einem von kapitalistischen Prozessen und Praktiken durchzogenen Raum wird der weibliche Körper allerdings nicht nur zum Ort kapitalistischer Ausbeutung, sondern auch zum Ort der Erzeugung und Projektion von enthemmtem (Konsum-)Begehren. Im Text wird über das Weibliche so ein Moment des Überbordenden und des Irrationalen evoziert (*cf.* Schößler

[15] Exemplarisch zeigt sich dies im Preiskrieg von Robineau und Mouret: Die Kundinnen werden hier als lenkbare Konsumentinnen präsentiert, die durch billige Preise willenlos gesteuert werden können, z. B. (signalisiert durch die Verben, die passives Reagieren suggerieren): „et le flot des clientes, *obéissant* au bon marché, avait tout de suite *reflué*" (AB: 223, H.v.m.). Für eine Lesart des Romans, welche die binäre Opposition Mann / Frau untergraben sieht, *cf.* Vinken 1995: 252; Thompson 2004: 82.

[16] Zur Vermarktung der Verkäuferinnen *cf.* Schößler 2015: 258sq; zur Uniformierung *cf.* Barnard 2002: 112.

[17] „La vaste pièce, entourée de *ces glaces* […], ressemblait au salon banal d'un hôtel, que traverse un *continuel galop* de passants. Ces demoiselles complétaient *la ressemblance*, vêtues de leur soie réglementaires […]. *Toutes* avaient […] un grand crayon" (AB: 122, H.v.m.). Man achte auf die subtilen Elemente des sich Wiederholenden als Trope für die Massenproduktionsprozesse der kapitalistischen Logik im Roman.

2015: 248), in dem die in Zolas Romanen oft präsente Warnung vor einem unkontrollierten und völlig ausufernden kapitalistischen System widerhallt. Figuren wie die sich dem zügellosen Kaufrausch hingebende Mme Marty sind nur vermeintlich eigenständig in ihren Kaufentscheidungen (*cf.* Waddell 2000: 60sq.). Da ihr Ehemann die Kontrolle über ihren Konsum verloren hat (*cf.* AB: 116 u. 283), tritt Mouret als neue männliche Autorität, die das weibliche Konsumverhalten durch seine Arrangements lenkt, an seine Stelle und setzt die Kontrolle über den weiblichen Körper und über die Rolle der Frauen im ökonomischen System des Kaufhauses fort. Romina Cutuli folgert deshalb: „[Mouret] überlässt ihnen die Schwäche der Leidenschaften, er beansprucht Rationalität, Kalkül, Voraussicht" (2021: 28, meine Übersetzung).[18] Das emanzipatorische Moment, das dem Übertritt der bürgerlichen Frau vom häuslichen Umfeld in den öffentlichen Raum innewohnt (*cf.* Schößler 2015: 246), erweist sich im Roman durchaus als trügerisch.

Zola beschreibt auch die Kommodifizierung und Kapitalisierung des weiblichen Körpers, der in ästhetische Hüllen verpackt und vermarktet wird und zugleich durch die Erwartungshaltung anderer an den weiblichen Körper und seine „Verpackung" geformt und bewertet wird.[19] Mit Ulrike Vedder gesprochen wird (ökonomischer) Wert im Zola'schen Kaufhaus tatsächlich zum „Inbegriff der Darstellung (und Darstellbarkeit) der Welt" (2013: 362), da „Ästhetisierung und Verwertbarkeit" (*ibid.*) nicht nur im Hinblick auf die ausgestellten Waren ineinandergreifen, sondern auch auf den Frauenkörper expandieren. Dieser wird Teil einer kapitalistischen Wettbewerbslogik, die immer wieder erneuerte Schönheit verlangt. Artikuliert wird dies z. B. in den entzückten Ausrufen der Kundinnen, gleich ob es den eigenen Anblick oder die Inszenierung der Waren und Räumlichkeiten betrifft: bspw. „l'on se récriait: Oh! Très bien! Ravissant!" (AB: 147) als Reaktion auf den Anblick von Mme Marty in einem Mantel, während kurz darauf der *salon oriental* zu einer vergleichbaren „crise bavarde d'admiration" (*ibid.*) führt: „Oh! Délicieux!… On se dirait là-bas! […] ah! […] quels tons, quelle finesse! […] voyez donc!" (*ibid.*).

[18] Original: „A ellas les deja la debilidad de las pasiones, él se reserva la racionalidad, el cálculo, la previsión".

[19] Analog zur Transformation des (Frauen-)Körpers zur Ware schreibt Zola auch dem Kapital und seinen Institutionen eine ambivalente Leiblichkeit zu, über die sowohl die Effizienz als auch die Risiken des kapitalistischen Systems artikuliert werden und die im Falle des Kaufhauses etwa in Metaphern der Verdauung Ausdruck findet; *cf.* hierzu z. B. Noiray 1981.

Die Forschung hat in diesem Zusammenhang wiederholt die Analogie von Kundinnen und den (kopflosen) Schaufensterpuppen aufgegriffen.[20] Die Parallelen zwischen dem echten und dem künstlichen Körper,[21] die beide die von Mouret inszenierten Modetrends in die Welt tragen, sind offensichtlich. Auch wurden die Beschreibungen von nahezu lebendig wirkenden Waren untersucht, die in ihrer Körperlichkeit den Frauenkörper, den sie bedecken werden, bereits suggerieren.[22] Doch Zolas Roman artikuliert die Kommodifizierung der Kundinnen auch in weitaus subtilerer Hinsicht: Frauenkörper, Modeartikel und Wareninszenierung treffen sich in der Sphäre des Ornamentalen – erinnern wir uns hier an DeMellos Beschreibung des Frauenkörpers als „ornamental" (2014: 120).[23] Wie genau ist das nun in Bezug auf diesen Roman zu verstehen?

Barnard verwendet im Hinblick auf die weibliche Mode des 19. Jahrhunderts den Begriff der *conspicuous leisure*, um zu bezeichnen, wie Mode die sozial besser gestellte Frau schmückte und zugleich einengte, so dass sie zu einem reinen „ornament" (2002: 116 u. 120sq.) des Ehemannes wurde, welches im kapitalistischen System nicht wesentlich an der Wertschöpfung teilhat.[24] Shoshana-Rose Marzel zufolge wurde die Frau zum „objet de luxe – et inutile" (2005: 297; *cf.* auch 298). Doch Mode und Inszenierung des Körpers schmücken nicht nur den sozialen Status aus – wie z. B. im Falle der Desforges, die nonchalant mehr als ein Dutzend Paar

---

[20] *Cf.* z. B. Bowlby 2010 [1985]; Hartog 1996; Nelson 1993; Rachwalska von Rejchwald 2021; Takaï 2013; Vedder 2013; für alternative Lesarten des fragmentierten Körpers Foster 2022; Harrow 2010.

[21] Hierzu bspw. die Szene, in der Denise als Modepuppe fungiert: „Une honte la prenait, d'être ainsi changée en *une machine*" (AB: 145, H.v.m.).

[22] *Cf.* z. B. Foster 2022: 87; Vedder 2013: 358; Vinken 1995: 258sq. Etwa die Beschreibung der Negligé-Abteilung als „un déshabillé qui jonchait les vastes pièces, comme si un groupe de jolies filles s'étaient dévêtues de rayon, jusqu'au satin nu de leur peau" (AB: 421; auch 422); die zügellosen weißen Stoffmassen als „un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait" (*ibid.*: 410), die in ihrer Sensualität zugleich den darin liegenden Frauenkörper mit suggerieren. Außerdem die personifizierende Beschreibung der Waren im Schaufenster: „Et les étoffes vivaient […]: les dentelles avaient un frisson […] les pièces de drap elles-mêmes [...] respiraient, soufflaient une haleine tentatrice […] le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins" (*ibid.*: 53sq.). Zum Spannungsfeld von Scham und Erotik hinsichtlich der Frauenunterwäsche im 19. Jahrhundert *cf.* Knibiehler 1994: 378.

[23] Auch das Porträt von Mourets verstorbener Frau, aus deren Erbe er das Kaufhaus aufbauen konnte, wird ausgerechnet als „seul *ornement*" (AB: 69, H.v.m.) des Büros bezeichnet.

[24] Hierüber beschreibt Barnard das Phänomen, dass Mode den sozialen Status der Person ausdrückt, indem sie darauf angelegt ist zu zeigen, dass sie nicht zum Arbeiten gedacht ist. Ihm zufolge liegt hier ein deutliches Ungleichgewicht zwischen männlicher und weiblicher Mode vor, denn: „Women's hats or bonnets, shoes, skirts (along the ‚rest of drapery'), and their long hair, all hamper women and leave them completely incapable of ‚useful exertion'. They all prevent a woman from doing anything remotely like work, and are therefore part of the process of signaling that her class position allows her not to work" (2002: 116).

Handschuhe kauft (*cf.* AB: 133) – die Kundinnen haben auch innerhalb der Narration eine ornamentale Funktion, insofern sie die kapitalistische Logik des Romans erzählerisch ausschmücken. Sie sind nicht Subjekt des Texts, sondern illustrieren die Warenzirkulation als strukturierendes Element und verzieren so die Erzählung selbst.

Die kapitalistische Logik äußert sich nicht nur darin, dass Mouret sich klarer Worte bedient, wenn er sein Projekt der *exploitation des femmes* erklärt (z. B. dem Baron Hartmann gegenüber in Kap. 3), oder dass die Frauenfiguren keine Individuen sind, sondern lediglich Typen verkörpern, über die der Roman eine Pathologisierung weiblichen Konsumverhaltens vornimmt (*cf.* Foster 2022: 83; Marzel 2008). Die Bewegung der Kundinnen als strömende Massen durch das Kaufhaus dient gleichermaßen der Präsentation der innovativen kapitalistischen Institution zur Warenzirkulation und es verwundert deshalb auch nicht, dass sich Zola bei der Beschreibung der Kundinnen und der ausgestellten Waren einer ähnlichen Bildsprache bedient. Das Überbordende an Zolas Beschreibungen wirft hierbei die Frage auf, ob nicht die konsumierende Kundschaft (und ihre Bewegungen im Kaufhaus) lediglich die ausufernden Beschreibungen des mannigfaltigen Warenangebots legitimieren sollen, die in der viel kommentierten *exposition du blanc* ihre Klimax finden.[25]

Wie diese Bildsprache ausgestaltet ist, möchte ich anhand ausgewählter Beispiele erläutern. So ergießen sich etwa Stoffe wie Frauen geradezu unkontrolliert in den erzählten Raum, genauso wie sich Zolas überbordende Beschreibungen in den Textfluss ergießen.[26] Als ein Fluss von Stoffen wird bspw. die Seidenabteilung in der ersten Verkaufsausstellung beschrieben: „C'était […] comme un *ruissellement* d'étoffes, une *nappe bouillonnée tombant de haut et s'élargissant jusqu'au parquet*. Des satins clairs et des soies tendres *jaillissaient*" (AB: 136, H.v.m.), während die Kundinnen durch die Räumlichkeiten wogen, wie ein „*flot* croissant" (*ibid.*: 135, H.v.m.), der anschwillt zu einem „*houle* compacte de têtes […], s'élargissant *en fleuve débordé* au milieu du hall" (*ibid.*: 140, H.v.m.). So wie die Verkaufstheken vor Waren überquellen („[l]e comptoir débordait", *ibid.*: 141; auch 119), so überströmen die Frauen das *Au Bonheur des dames*: „[l]e rayon de lainage

[25] Vedder argumentiert, Zola gäbe „den Warenmassen den Vorzug vor der massenhaft auftretenden Kundschaft" (2013: 363) und diese wirkten sogar lebendiger. *Cf.* auch Takaï 2013: 200-206.

[26] Zu enzyklopädischen Warenauflistungen bei Zola *cf.* Vedder 2013; zu den überbordenden Warenbeschreibungen als Sinnbild für Kapitalakkumulation *cf.* Schößler 2005: 267; zu Weiblichkeit als abstrakter Allegorie, die Zolas Erzählen organisiert, *cf. ibid.*: 269sq.

débordait d'une foule compacte" (*ibid.*: 134), und das Durcheinander der Stoffe wird bildlich aufgegriffen, wenn ein „pêle-mêle des dames" (*ibid.*: 264) sich auf den nächsten Ausverkauf stürzt. Die ins Kaufhaus gepressten Berge von Waren spiegeln sich in den aufgestauten Massen an Kundinnen: Kaufartikel drängen sich in den Körben („des casiers et des corbeilles débordant d'articles", *ibid.*: 259), die Kundschaft wiederum um die selbigen: „le menu peuple s'amassait, barrait le seuil, faisait penser que les magasins craquaient de monde" (*ibid.*).

Kurz nach der Eröffnung am Morgen spielt sich eine weitere aufschlussreiche Szene ab:

> Il y avait des poussées d'épaules, une bousculade fiévreuse autour des casiers et des corbeilles où des articles, au rabais, dentelles à dix centimes, rubans à cinq sous, jarretières à trois sous, gants, jupons, cravates, chaussettes et bas de coton s'éboulaient […]. (*ibid.*: 263)

Die immer atemloser werdende Aufzählung verstopft geradezu den Textfluss, so wie die Menschenmassen kurz zuvor die Bürgersteige verstopft haben (*cf. ibid.*). Kontinuierlich wiederholt sich das Element des Zuviels, welches den Fluss der Menschenmassen – und des Texts gleichermaßen – im weiteren Verlauf des Kapitels charakterisiert: Kundinnen sind eingequetscht,[27] ein Überfluss an Waren verstellt den Blick in den Raum,[28] Verkäufer*innen ertrinken in Kassenzetteln[29] und die Handlung stockt beständig zwischen den ausschweifenden Beschreibungen, zwischen denen sie eingepfercht ist. Auch nach den großen Verkaufstagen finden sich auffällige Analogien in der Beschreibung: der Ausverkauf der Stoffe wird als „massacre des tissus" (*ibid.*: 147) betitelt, es ist von einem „champ de bataille" (*ibid.*) die Rede; im Hinblick auf die weibliche Kundschaft nach der *exposition du blanc* wiederholt sich die Schlacht-Metaphorik, sie scheint „dépouillé, violée, […] à moitié défaite" (*ibid.*: 437).

Auch das Inventarisieren fungiert als ökonomische und zugleich narrative Technik im Roman. In Kapitel 10 finden sich ausschweifende Beschreibungen zur großen Inventur im *Au Bonheur des dames*, in deren Rahmen Unmengen an Waren im Raum des Kaufhauses – und durch die Beschreibungen gleichermaßen in der Erzählung – verteilt werden. Sie türmen sich zu textilen wie narrativen

27 „Elles n'avançaient que très lentement, serrées à perdre haleine, tenues debout par des épaules et des ventres" (AB: 264).

28 „Toutes ouvertes, […les ombrelles] couvraient le hall, de la baie vitrée du plafond à la cimaise de chêne verni. […] elles filaient en lignes serrés" (*ibid.*: 265).

29 „Lhomme […] au milieu du flot de factures qui l'assiégeait" (*ibid.*: 273).

Bergen,[30] genauso wie sich die Beschreibungen im Text immer weiter anhäufen und Zola von einem zum nächsten Superlativ findet. Narrativ-inventarisierend geht der Autor allerdings nicht nur in Bezug auf die Waren vor, sondern auch bei der Sondierung der unterschiedlichen Frauentypen, die immer wieder im Text aufgelistet und nacheinander abgearbeitet werden.[31] Die Frauen und ihre Körper werden im Roman hierdurch weiter kommodifiziert: Sie werden gewissermaßen zur Ware, die im Text zirkuliert und sind als Körper lediglich präsent, um das System der Erzählung am Laufen zu halten, dessen Zweck es ist „[de] faire le poème de l'activité moderne“ (Zola, zit. nach Mitterand 1964: 1679), wie in der bereits zitierten *Ébauche* des Romans zu lesen ist.

Jenseits der ornamentalen und narrativen Funktion der Frauenkörper und ihrer „narrativen Vermarktung“ in der Zola'schen Textlogik, finden sich im Roman weitere Schnittpunkte zwischen Kapital(isierung) und Körper(inszenierung). Eine wichtige Rolle spielt das im Roman evozierte Bestreben zu gefallen – ganz im Sinne der von Baudelaire formulierten Pflicht zu bezaubern (s. o.) –, die den Konsum von Modeartikeln zu einem Begehren macht, das sich erst im Blick des (männlichen) Anderen realisiert und zugleich eine Be*wert*ung erfährt. Mithin schreibt Fischer im Hinblick auf das 19. Jahrhundert, die Frau „se doit de plaire aux hommes à travers son apparence afin d'accomplir sa mission qui est d'enfanter. La femme s'habille pour être regardée, *objet et non pas sujet*“ (Fischer 2020: 27, H.v.m.).

Das konsumierende weibliche Subjekt wird so zur Projektionsfläche von Erwartungshaltungen und zum Objekt reduziert oder, wie Barnard pointiert formuliert: „women are simply to be looked at“ (2002 [1996]: 120; *cf.* DeMello 2014: 16), wodurch aus Sicht der Psychoanalyse das Begehren entsteht, begehrt zu werden (*cf.* Kaplan 2010 [1984]: 213). Ann Kaplan fragt in diesem Zusammenhang, ob die Frau – unter Aufrechterhaltung der eine androzentrische Weltsicht charakterisierenden dichotomen Dominanz-Unterdrückungs-Struktur – als „bearer

[30] „Des manteaux s'éboulèrent, tous les tas de la table, entraînés, tombèrent les uns sur les autres. Le tapis en était jonché“ (*ibid.*: 301); „et la soie alla grossir le tas, par terre. […] Les plumes marchaient de nouveau, les paquets tombaient régulièrement, la mare d'étoffes montait toujours“ (*ibid.*: 304sq., *cf.* auch 306 u. 319).

[31] Z. B. die typologisierende Auflistung der unterschiedlichen Frauentypen, die Ladendiebstahl begehen (*cf. ibid.*: 277). Ähnlich der Inventarisierung der Waren, bei denen immer wieder der Typ, die vorhandene Menge und der Preis ausgerufen werden (*cf. ibid.*: 305sq.), wird der Wert der Verkäufer anhand ihrer Provision aufgelistet: „on prévoyait que Bouthemont irait à ses trente mille francs […]; Hutin dépasserait dix mille; Favier estimait son fixe et son tant pour cent à cinq mille cinq cents“ (*ibid.*: 305). Über Mouret mit seinen kontrollierenden Rundgängen inventarisiert der Text wiederum die Inventarisierenden (*ibid.*: 301).

of the gaze“ (*ibid.*: 215) selbst die voyeuristische Machtposition des männlichen Blicks reproduziert (*cf. ibid.*: 215sq.). Im Hinblick auf Zolas Roman ist dieser Gedanke schlüssig, denn der voyeuristische männliche Blick setzt sich dort in den taxierenden Blicken der Frauenfiguren untereinander fort, indem sie die Bewertungslogik auf den eigenen Körper und den der anderen Frauen projizieren. Auf diese Weise konsolidieren sie die Regulierung des Frauenkörpers hinsichtlich seines Werts in der androzentrisch-kapitalistisch geprägten Gesellschaft, was Zola pointiert zusammenfasst als: „la femme y mangeait la femme“ (AB: 330; *cf.* DeMello 2014: 122). Als Beispiel hierfür dient die modische Disziplinierung von Denises abweichendem Verkäuferinnenkörper durch ihre Kolleginnen:[32]

> Elles […] regardèrent [Denise], puis se sourirent. Pouvait-on se fagoter de la sorte! […]
> — Ma chère, […] vous ne savez pas vous habiller. Venez donc, que je vous arrange un peu. […]
> — Tirez donc la ceinture par-devant […]. Là, vous n’avez plus de bosse dans le dos au moins… Et vos cheveux, est-il possible de les massacrer ainsi! […]
> — Mademoiselle Cugnot, voyez donc cette crinière, répétait Clara […] en feignant aussi d’étouffer de rire. […]
> — Allons, demain, vous vous arrangerez mieux… (*ibid.*: 122sq.)

Auch Mme Desforges diszipliniert ihren außer Kontrolle geratenden (da an Gewicht zunehmenden) Körper durch Kleidung: „Son désespoir était de grossir, *elle se serrait* dans des toilettes de soie noire, afin de dissimuler l’embonpoint qui montait“ (*ibid.*: 325, H.v.m.).[33] Dies tut sie just in dem Moment, als sie ihren Wertverlust als gealterte Liebhaberin Mourets eingestehen muss, die nun versucht dies durch eine Re-Inszenierung ihres Körpers zu korrigieren.[34] Beim Anprobieren eines angeblich schlecht geschnittenen Mantels aus dem *Au Bonheur des dames* versucht sie über die Zurschaustellung des eigenen Körpers nicht nur die Minderwertigkeit der Ware, sondern auch die Inferiorität der Rivalin vorzuführen.[35] Sie erniedrigt Denise im wahrsten Sinne des Wortes – „[Denise] dut un

[32] Weitere Bsp. neben der hier zitierten Szene sind u. a. *ibid.*: 87, 146, 151-153, 167.

[33] Auch: „Mme Desforges […] s’aperçut dans une glace; et elle restait à se contempler. Elle vieillissait donc“ (*ibid.*: 278sq.). Hier ersetzt ein Spiegel den taxierenden Blick; zum Spiegel *cf.* Foster 2022: 82sq.

[34] Der körperliche Verfall von Mme Desforges wird in einer gegenläufigen Bewegung zum Erstrahlen der Schönheit ihrer Rivalin Denise beschrieben, deren übliche Blässe in der Szene ersetzt wird durch „une flamme rose […] montée à ses joues“ (AB: 338) und deren Haare – eigentlich Symbol ihrer Un-Normiertheit – für Mouret schließlich zum Kulminationspunkt ihrer Schönheit werden: „ses lourds cheveux blonds semblaient s’éclairer aussi, d’une beauté royale et conquérante“ (*ibid.*: 349).

[35] In einer weiteren Szene, in der sich die Desforges von Denise Mäntel zeigen lässt, fließen die abschätzigen Kommentare zu Ware und Konkurrentin ineinander und münden in einem allumfassenden „Ils sont affreux“ (*ibid.*: 280; *cf.* auch *ibid.*: 279).

instant se baisser, s'agenouiller presque, pour tirer le devant du manteau" (*ibid.*: 336) – und qualifiziert Mantel und damit Denise – in metonymischer Beziehung von Ware und Frau – klar als unpassend: „Regardez comme il me bride la poitrine" (*ibid.*: 337). Der Angriff trifft letztlich die Desforges selbst, wenn Denise konstatiert: „Madame est un peu forte… Nous ne pouvons pourtant pas faire que madame soit moins forte" (*ibid.*). Beide Frauen erscheinen so als dem normierend-taxierenden Blick der Anderen ausgesetzt.

Körperliche Verführung und Eroberung auf der einen und kapitalistische Ausbeutung und Wertschöpfung auf der anderen Seite greifen im Roman ineinander. Auf diese Weise wird die Wirkungsweise des Kapitalismus sexualisiert und die zwischenmenschlichen Beziehungen werden zugleich kapitalisiert.[36] Schößler zufolge kommt es im Kaufhaus als „Ort der Sinnlichkeit" (2015: 247) nicht nur zu einer grundlegenden Erotisierung der Warenwelt als „Accessoires des weiblichen Körpers, […die] diesen metonymisch [repräsentieren] und […] Bilder von verführerischen Leibern, von Brautbetten und Hingabe" (*ibid.*: 247) evozieren (*cf.* auch 248 u. 254). Es finden sich auch zahlreiche Textstellen, in denen bereits die Liebkosung der Ware als geradezu wollüstiges Beben beschrieben wird:

> [Mme de Boves] plongeait les mains dans ce flot montant de guipures, de malines, de valenciennes, de chantilly, les doigts tremblants de désir, le visage peu à peu chauffé d'une joie sensuelle […]. (AB: 141sq.)

Oder:

> Les mains s'enfonçaient parmi les pièces débordantes, et elles en gardaient un tremblement d'ivresse. […] Elle fouillait dans le tas, ses mains devenaient molles, des chaleurs lui montaient aux épaules. (*ibid.*: 285)

Eine Erotisierung kapitalistischer Prozesse wird auch in jener einprägsamen Szene im Salon der Mme Desforges artikuliert, als Mouret den anwesenden Frauen seine neue Produktpalette vorstellt:

> elles resserraient encore leur cercle, la bouche entr'ouverte par un vague sourire, le visage rapproché et tendu, comme dans un élancement de tout leur être vers le tentateur. Leurs yeux pâlissaient, un léger frisson courait sur leurs nuques. Et lui gardait son calme de conquérant, au milieu des odeurs troublantes qui montaient de leurs chevelures. (*ibid.*: 113)

---

36 Zur Interpendenz von Erotik und Ökonomie *cf.* Vedder 2013: 357; Vinken 1995: 248; Thompson 2004. Zu libidinösen Aspekten der Kleptomanie bei Mme de Boves *cf.* Peters-Crick 1999; Thompson 2004: 91.

Die Szene wird mit Wortfeldern des akustischen wie sensuellen Ausdrucks ekstatischer Begierde beschrieben[37] und mündet in einer nahezu orgiastischen ‚Vereinigung' der Körper: Mouret „devait par moments pencher la tête, *effleurer de sa barbe leurs chevelures*, […] dans cette volupté molle du crépuscule, au milieu de l'odeur échauffée de leurs épaules" (*ibid.*: 117, H.v.m.). In der vordergründig unschuldig-bildhaften, aber letztlich doch sehr zweideutigen Umschreibung scheint ein erotisches bzw. geradezu sexuell-abusives Moment durch:

> elles se sentaient *pénétrées* et *possédées* par ce sens délicat qu'il avait de leur être secret, et elles *s'abandonnaient, séduites*; tandis que lui, certain dès lors de *les avoir à sa merci*, apparaissait, *trônant brutalement au-dessus d'elles*, comme le roi despotique du chiffon. (*ibid.*: 117, H.v.m.)

Über Bilder erotisch-sexueller Lenkung und Unterwerfung des weiblichen Körpers werden so kapitalistische Machtstrukturen zum Ausdruck gebracht und zugleich eine allumfassende männliche Kontrollmacht („leur maître", „roi despotique", *ibid.*) des Patriarchats und des Kapitals (verkörpert durch Mouret) insinuiert. Allerdings entmachtet das Kapital auch den Ehemann – etwa im Falle M. Boutarels, dem der Zutritt zu den Damenumkleiden und damit der Zugriff auf die eigene Frau verweigert wird (*cf. ibid.*: 421) –, dessen Autoritätsposition durch eine kapitalistische Struktur ersetzt wird.

Monetäre Bewertungsprozesse durchdringen im Roman auch zwischenmenschliche Beziehungen unterschiedlicher Art und führen so zu einer Kapitalisierung des Gegenübers, seines Körpers und seiner verkörperten Rolle. Der personale Wert definiert sich hierbei über *Kauf*kraft und bisheriges Investment. Deutlich wird dies etwa während der ersten *vente* im *Au Bonheur des dames*, als die beiden Verkäufer Favier und Hutin ihr Engagement gegenüber den Kundinnen an deren finanziellen Mitteln ausrichten: „la femme qui n'achèterait pas" (*ibid.*: 129) wird missachtet, während die Konkurrenz um „une adorable blonde qui venait souvent au rayon [et] […] achetait beaucoup" (*ibid.*: 130) entbrennt.[38] Die Ware ‚Frau' wird nach Besitz und Gewinnversprechen taxiert. Wie Mouret, der

[37] Einige Beispiele: „passion coquette", „jouissance d'acheteuse" (AB: 114); „[le] caprice qu'elle ne pouvait contenter", „des exclamations", „très excitée", „fiévreusement", „elle brûlait", „une sorte de besoin sensuel", „[elles] se récriaient" (*ibid.*: 115); „Oh!" (*ibid.*: 116); „ces dames n'avaient pas lâché les dentelles. Elles s'en grisaient", „la caresse d'un tissu […] où leurs mains coupables s'attardaient", „le ravissement qu'il affectait", „Oh! monsieur Mouret!" (*ibid.*: 117).

[38] Die Bewertbarkeit von Frauenkörpern zeigt sich auch in Hutins Liebhaberinnen, deren immer höherer sozialer Status den Erfolg des Verkäufers reflektiert, *cf. ibid.*: 129 u. 306.

wiederholt Denise als etwas, das in Besitz zu nehmen ist, bezeichnet (z. B. „Oh! Je finirai par l'avoir […] Tiens! Je l'aurai! N'est-ce point assez?", *ibid.*: 339sq.; *cf.* auch Schößler 2015: 264), betrachtet auch der erste Gehilfe Colomban aus dem *Vieil Elbeuf*, dem kleinen Laden von Denises Onkel Baudu, die ihm versprochene Tochter des Hauses Geneviève „comme une affaire excellente et honnête" (*ibid.*: 52; *cf.* auch 248). Die Beschreibung der künftigen Vermählung suggeriert, dass Colomban sich zu dieser Ehe gleich einer beruflichen Position hochgearbeitet und schließlich die verdiente Beförderung erhalten habe, in die er jahrelang seine Arbeitskraft investiert hat:

> le jeune homme comptait sur ce mariage. Il avait passé par les différentes étapes, petit commis, vendeur appointé, admis enfin aux confidences […], le tout patiemment, menant une vie d'horloge […]. (*ibid.*: 52)

Rendite dieses Investments ist Genevièves blasser und fragiler Körper, „sa chair pauvre" (*ibid.*: 48), die allegorisch für das (im Niedergang begriffene) Geschäft steht und entsprechend mit dem drohenden Bankrott im vorletzten Kapitel des Romans physisch dahinschwindet, „allongée, si fluette sous les couvertures, qu'on ne sentait même plus la forme et l'existence d'un corps" (*ibid.*: 379). Mit Genevièves leblosen Körper im „cercueil étroit de fillette" (*ibid.*: 382) trägt der Einzelhandel schließlich seine eigene Zukunft zu Grabe (*cf. ibid.*: 387; Deming 1992: 47; Takaï 2013: 233sq.).[39]

Auch die Verkäuferinnen als Vertreterinnen einer niedriger gestellten sozialen Klasse geraten durch ihre prekäre Stellung und die an (Verkaufs-)Erfolg gekoppelte Bezahlung in mehrfacher Hinsicht in die kapitalistische Ausnutzungsmaschine: Über die Forderung des Systems nach familiärer Ungebundenheit möglichst lediger und kinderloser Verkäuferinnen werden diese nicht nur körperlich-reproduktiv reguliert, sondern auch in einem weitreichenden Abhängigkeitsverhältnis gehalten, welches das Privatleben ökonomisiert: Auf sich alleine gestellt und der kapitalistischen Autorität des Kaufhauses ausgeliefert, die sie jederzeit entlassen kann, sind die Verkäuferinnen gezwungen, in ihrem privaten Umfeld neue monetär motivierte Beziehungen einzugehen. Diesmal verkaufen sie allerdings keine

[39] Zur Körperlichkeit der Bilder, mit denen Zola den ökonomischen Niedergang beschreibt *cf.* die Motivik der Blässe, der Lethargie und der Fragilität bei Mme Baudu und ihrer Tochter (*cf. ibid.*: 47sq., 235, 238sq. u. 390) bzw. Bourras körperlicher Verfall in Form seines Humpelns (*cf. ibid.*: 384); außerdem die Körpermetaphern zur Beschreibung von Bourras abgerissenem Geschäft als „*plaie* […] bien *cicatrisée*, qu'on aurait vraiment cherché la place de cette *verrue* ancienne" (*ibid.*: 404, H.v.m.).

Waren, die die Körper anderer schmücken, sondern gewissermaßen den eigenen Körper als Ware an den Liebhaber, der sie aushält und hierüber wiederum das Konsumbegehren der Verkäuferinnen selbst stillt. Paulines Beschreibung dieser Praxis erinnert nicht zufällig an ein reines Geschäft, so sagt sie zu Denise:

> Alors, […] nous ne vous en sortirez pas, c'est moi qui vous le dis!… *Les chiffres sont là*: quarante francs pour le petit, des pièces de cent sous […] au grand; et vous ensuite […]. Prenez quelqu'un, ce sera beaucoup mieux. (AB: 160, H.v.m.)[40]

Nicht unerwähnt bleiben soll die Engführung von Denises aufblühender Schönheit und ihrem ökonomischen Aufstieg (*cf.* Covrig 2017: 196; Schor 1992: 186; Schößler 2005: 265sq.). Wurde ihr Körper zunächst als Abweichung von der Norm betrachtet und ihm so in der Hierarchie des Kaufhauses das Attribut der Wertlosigkeit zugeordnet, welches sich in ihrem ökonomischen Misserfolg fortsetzte, so erstrahlt sie zunehmend in körperlicher Schönheit je weiter sie in ihrer Abteilung und analog in der Gunst Mourets aufsteigt.[41] Trotz der in Denises Figur angelegten Ansätzen subversiver Auflehnung zeigt der Roman letztlich deutlich, dass der abweichende Körper, will er erfolgreich sein, reguliert und trotz kleiner Freiheiten weitgehend an die Norm angepasst werden muss. Entsprechend folgert Jolanta Rachwalska von Rejchwald, dass Denise „ressemble à un ‚produit' façonné, formaté par cette machine commerciale, selon la volonté de son concepteur" (2010: 109) und bewertet ihre Wandlung als „‚chute' à cause de son adaptation à l'idéal féminin de Mouret et de l'époque" (*ibid.*). Der Roman legt offen, dass auch der (soziale wie ökonomische) Erfolg Denises letzten Endes an eine männliche Autorität gekoppelt ist, die sie für die kapitalistische Logik des Kaufhauses vereinnahmt oder, wie es das Romanende formuliert, allmächtig erscheinen lässt, wobei sie letztlich noch immer fremdbestimmt und von der männlichen Instanz (unter Kontrolle) gehalten wird: „Il *ne lâchait pas* Denise, il *la serrait* éperdument sur sa poitrine, en lui disant […] qu'il irait ensuite l'y chercher lui-même, pour l'en ramener, *à son bras*, toute-puissante" (AB: 442, H.v.m.). So gelingt Denise zwar eine Mäßigung der im Roman bedrohlich anmutenden Auswüchse des Kapitalismus, indem sie durch ihren Einfluss auf Mouret Reformen anstößt, die auf einen humaneren Umgang mit den Mitarbeiter*innen als

[40] *Cf.* zur ambivalenten Rolle der Verkäuferin als „agent / product of capitalism" Waddell 2000: 62sq.
[41] *Cf.* AB: 91, 229, 289, 296, 349sq. Zu Körpern jenseits der Norm und ihrer (Re-)Inszenierung entsprechend gültiger kultureller Codes *cf.* Entwistle 2000: 7sq.; Blackman 2021: 74.

Menschen statt als (Human-)Kapital zielen. Doch vollzieht sie keinen Ausbruch aus der androzentrisch-kapitalistischen Logik. Vielmehr geht mit ihrem Aufstieg die Anpassung an äußerliche Konventionen einher – versinnbildlicht durch die Substitution des fadenscheinigen Wollkleids durch das (ihr zunehmend schmeichelnde) schwarze Seidenkleid der Verkäuferinnen[42] – und sie unterwirft sich schließlich der körperlichen Normierung, die von Beginn an an sie herangetragen wurde. Sie spielt ihr neues (Körper-)Kapital zwar aus, doch bleibt ihr hierfür nur der vorgegebene Rahmen der Heirat.

4. Schlussbemerkungen

Der weibliche Körper (der Konsumentinnen wie auch der Verkäuferinnen) in Zolas Roman *Au Bonheur des dames* unterliegt, wie die Analyse gezeigt hat, vielfältigen androzentrischen und kapitalistischen Regulierungs- und Bewertungsprozessen. Er wird nicht nur als Ort kapitalistischer Ausbeutung, sondern auch zur Erzeugung von Konsumbegehren instrumentalisiert. Zola schreibt dem weiblichen Körper in mehrfacher Hinsicht einen Warencharakter zu: Er wird im kontrollierend-taxierenden Blick bewertet und so einer Wettbewerbslogik unterworfen. Analog zur Warenwelt werden auch die Kundinnen selbst zum Dekor des Texts und erfüllen in der narrativen Struktur eine vorrangig ornamentale Funktion. Zudem durchdringen ökonomische Überlegungen im Text die zwischenmenschliche Beziehungsebene und auch Denises vermeintlicher Triumph über Mourets Ausbeutungsmaschinerie der Frauen ist zweifelhaft, da ihr sozialer Aufstieg auf einer normierenden Transformation ihres Körpers basiert, wodurch sie weiterhin innerhalb der Grenzen des im Roman konstruierten Frauenbildes agiert.

„Je ne suis certes pas hostile au mouvement féministe, à l'émancipation de la femme, mais n'exagérons rien" (Zola, zit. nach Neblis 1896), bekräftigt Zola im *Gil Blas* vom 2. August 1896 auf die Frage hin, ob er Feminist sei. Er unterstreicht, dass er als Künstler die Situation der Frauen im 19. Jahrhundert zunächst nur beschreibe, und fährt fort:

[42] „Denise ôta la mince robe de laine […]. Puis, elle passa l'uniforme de son rayon, une robe de soie noire […]. Cette robe était encore un peu grande" (AB: 121sq.); dann: „Sa robe de soie n'était plus trop large, serrant sa taille ronde, moulant les lignes pures de ses épaules de vierge" (*ibid.*: 151). Zur Mode und Inszenierung des sozialen Status finden sich viele Bsp. im Roman, z. B. *ibid.*; 138sq., 279 u. 327.

> on n'a que trop tardé à lui reconnaître certains droits, mais de là à la considérer comme l'égale de l'homme, […] il y a loin. Ni moralement ni physiquement, elle ne peut prétendre à cette égalité et l'émancipation ne doit se faire que dans la mesure de nos mœurs, de nos usages, je dirai même des préjugés de notre édifice social. (*ibid.*)

Der Roman *Au Bonheur des dames* spiegelt diese Gedanken und die Ambivalenz der Stellung der Frau im 19. Jahrhundert deutlich wider: Angesichts der Frauenbewegung, die in der damaligen Zeit an Fahrt aufgenommen hat (*cf.* Fraisse / Perrot 1994: 11), muss betont werden, dass Zola in seinem Text zwar neue Rollen der Frau in der französischen Gesellschaft zum Ausdruck bringt und emanzipatorische Momente hervorhebt, der Handlungsmächtigkeit der Frau jedoch zugleich offensichtliche Grenzen setzt. So scheitert der weibliche Widerstand in *Au Bonheur des dames* weitestgehend angesichts der Allmacht der Warenzirkulation und des kapitalistischen Systems, die der Roman als unbestreitbares Symbol der Modernität präsentiert. Auch wenn das letzte Kapitel Denises Triumph in den Vordergrund stellt, birgt es schließlich ebenfalls eine Szene, die dieses Scheitern exemplarisch zum Ausdruck bringt: Selbst Mme Desforges, die sich lange gegen die Anziehungskraft des Kaufhauses gewehrt hat, gibt schließlich ihren Widerstand auf:

> Cette fois, Mme Desforges elle-même, malgré sa rancune qui lui avait fait jurer de ne rien acheter, succomba devant un ivoire d'une finesse charmante.
> — Envoyez-le-moi, dit-elle rapidement, à une caisse voisine. Quatre-vingt-dix francs, n'est-ce pas? (AB: 430)

Am Ende kauft auch sie.

Au Bonheur des dames ist mithin weniger ein Roman über Frauen als moderne und emanzipierte Subjekte in der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Vielmehr repräsentiert er eine Apotheose des Konsums und der Kommodifizierung und Kapitalisierung weiblicher Körper. Allerdings gibt es in Zolas Romanwerk auch Passagen, die den Widerstand gegen die Idee des konsumierbaren Frauenkörpers deutlicher aufgreifen und eine Veränderung des Status der Frau in der damaligen Zeit zeigen: So wird beispielsweise Nana im gleichnamigen Roman als Figur inszeniert, die ihren Körper durchaus selbst zu vermarkten weiß und über lange Zeit Herrin über ihr Körperkapital bleibt.[43] Entsprechend Zolas oben zitierten Worten aus dem *Gil Blas* schießt Nana aber für die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts mit ihrer Selbstbestimmung noch über das Ziel hinaus. Daher muss sie – anders als

[43] *Cf.* Rachwalska von Rejchwald 2010: 111 und den Beitrag von Joni Nienaber in diesem Band.

Denise, die sich fügt – am Ende des Romans in ihren Emanzipationsbestrebungen scheitern und bleibt, alleingelassen auf ihrem Totenbett im Grand-Hôtel, „une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin“ (Zola 1977 [1880]: 474).

Bibliographie

ATKINSON, MIKE (2012): „Norbert Elias and the Body“. In: Turner, Bryan S. (Hg.): *Routledge Handbook of Body Studies*. Abingdon / New York: Routledge, 49-61.

BADINTER, ELISABETH (2021 [1982]): „Préface: les Gouncourt, romanciers et historiens des femmes“. In: Goncourt, Edmond et Jules [1882]: *La femme au XVIIIe siècle*. Barcelona: Flammarion, 7-55.

BARNARD, MALCOLM (2002 [1996]): *Fashion as Communication*. 2. Aufl., London / New York: Routledge.

BARTKY, SANDRA LEE (1998): „Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power“. In: Weitz, Rose (Hg.): *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*. Oxford: Oxford University Press, 25-45.

BAUDELAIRE, CHARLES (2010 [1863]): *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Mille et une nuits.

BECKER, COLETTE (1971): „Préface“. In: Zola, Émile (1971 [1883]): *Au Bonheur des dames*. Paris: Garnier-Flammarion, 13-34.

BLACKMAN, LISA (2021): *The Body: The Key Concepts.* 2. Auflage. London / New York: Routledge, doi.org/10.4324/9781003087892.

BOGNER, ARTUR / ROSENTHAL, GABRIELE (2016): „Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zwei Bände. Basel: Haus zum Falken 1939, Bd. 1: XX + 327 S.; Bd. 2: VIII + 490 S.“. In: Salzborn, Samuel (Hg.): *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Porträt*. 2. Aufl., Wiesbaden: Springer VS, 138-141, doi.org/10.1007/978-3-658-13213-2.

BOWLBY, RACHEL (2010 [1985]): *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. 2. Aufl., Abingdon: Routledge, doi.org/10.4324/9780203855720.

BUTLER, JUDITH (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. London / New York: Routledge.

CAIN, ALEX (2004): „Paris 1874“. In: Furbank, Philip Nicholas / Cain, Alex (Hgg.): *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine* La derniére mode*, With Commentary*. Oxford: Berg, 211-221.

COUDERT, PIERRE-EMMANUEL (1997): „Le Mythe dans *Au Bonheur des Dames*“. In: *Excavatio* 10, 189-196.

COVRIG, DANIELA-IONELA (2017): „Zola et la mode féminine: unicité versus série“. In: *Limba și literatura: repere identitare în context european* 21, 191-197.

CUTULI, ROMINA DENISE (2021): „Trabajo, género y clase en *Au Bonheur des dames* de Émile Zola“. In: *Cercles: Revista d'Història Cultural* 24, 13-46, doi.org/10.1344/cercles2021.24.1001.

DEMELLO, MARGO (2014): *Body Studies: An Introduction*. London: Routledge.

DEMING, HABIBA B. (1992): „Naturalisme ou ‚naturalisation' dans *Au Bonheur des Dames*“. In: *Excavatio* 1, 45-51.

ENTWISTLE, JOANNE (2000): *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

FISCHER, ELIZABETH (2020): „Le Monde pour un pantalon“. In: Castaing, Anne / Lignon, Fanny (Hgg.): *Travestissements: performances culturelles du genre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 17-34, doi.org/10.4000/books.pup.36588.

FOSTER, KATE (2022): „Lèche-vitrines: Human Identity and the Mannequin in *Au Bonheur des Dames*“. In: *Dix-Neuf* 26, 2, 74-90, doi.org/10.1080/14787318.2022.2085021.

FOUCAULT, MICHEL (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

FRAISSE, GENEVIÈVE / PERROT, MICHELLE (1994): „Einleitung: Ordnungen und Freiheiten". In: *id.* (Hgg.): *Geschichte der Frauen: 19. Jahrhundert.* Hgg. v. Georges Duby und Michelle Perrot. Frankfurt/-Main / New York: Campus, Bd. 4, 11-17.

FURBANK, PHILIP NICHOLAS / CAIN, ALEX (2004): „*La Dernière Mode*, and its Pre-History". In: *id.* (Hgg.): *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine* La derniére mode*, With Commentary*. Oxford: Berg, 1-13.

HARROW, SUSAN (2010): *Zola, the Body Modern: Pressures and Prospects of Representation*. London: Legenda.

HARTOG, LAURA C. (1996): „La Machine, l'argent et l'eau de rose: le vrai ‚bonheur des dames' zolien." In: *Excavatio* 8, 60-71.

HENKE, JENNIFER (2017): „‚Ava's Body is a Good One': (Dis)Embodiment in *Ex Machina*". In: *American British and Canadian Studies* 29, 1, 126-146, doi.org/10.1515/abcsj-2017-0022.

HENNESSY, SUSIE (2008): „Consumption and Desire in ‚Au Bonheur des Dames'". In: *The French Review* 81, 4, 696-706.

HILLMAN, DAVID / MAUDE, ULRIKA (2015): „Introduction". In: *id.* (Hgg.): *The Body in Literature*. New York: Cambridge University Press, 1-9.

KAPLAN, E. ANN (2010 [1984]): „Is the Gaze Male?". In: Furstenau, Marc (Hg.): *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. London: Routledge, 209-221.

KLEINERT, ANNEMARIE (1998): „Wie Balzac zum Modeexperten wurde". In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund: Ebersbach, 47-61.

KNIBIEHLER, YVONNE (1994): „Leib und Seele". In: Fraisse, Geneviève / Perrot, Michelle (Hgg.): *Geschichte der Frauen: 19. Jahrhundert.* Hgg. v. Georges Duby und Michelle Perrot. Frankfurt/ Main / New York: Campus, Bd. 4, 373-417.

LECERCLE, JEAN PIERRE (1989): *Mallarmé et la mode*. Paris: Séguier.

MARZEL, SHOSHANA-ROSE (2005): *L'Esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*. Bern: Peter Lang.

— (2008): „Female Shoppers in *The Ladies' Paradise*: Zola's Ambivalent Discourse in *Au Bonheur des Dames*". In: *Bulletin of the Emile Zola Society* 37-38, 11-19.

MILLER, MICHAEL B. (1981): *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*. Princeton: Princeton University Press.

MITTERAND, HENRI (1964): „Au Bonheur des dames – Étude". In: Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Hg. v. Armand Lanoux und Henri Mitterand. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. III, 1666-1706.

MONTANDON, ALAIN (Hg.) (2015): *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle: sociopoétique du textile*. Paris: Honoré Champion.

NEBLIS, PIERRE (1896): „Le Féminisme et le désarmement". In: *Gil Blas* vom 2. August, Spalte 4-5, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7526762j/f2.item (letzter Zugriff: 28.02.2023).

NELSON, BRIAN (1993): „Zola and the Counter Revolution: *Au Bonheur des Dames*". In: *Australian Journal of French Studies* 30, 2, 233-240.

NOIRAY, JACQUES (1981): *Le Romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français.* Bd.1: *L'univers de Zola*. Paris: Corti.

OZOUF, MONA (1995): *Les Mots des femmes: essai sur la singularité française*. Paris: Fayard.

PERROT, PHILIPPE (1981): *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIXe siècle*. Paris: Fayard.

— (1984): *Le Corps féminin: le travail des apparences, XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: Seuil.

PETERS-CRICK, ROSEMARY (1999): „For the Pleasure of Ladies: Theft, Gender, and Object Relations in *Au Bonheur des dames*". In: *Excavatio* 12, 41-52.

PROCTOR, ROBERT (2006): „Constructing the Retail Monument: The Parisian Department Store and its Property, 1855-1914". In: *Urban History* 33, 3, 393-410.

RACHWALSKA VON REJCHWALD, JOLANTA (2010): „Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola". In: *Tangence* 94, 87-111, doi.org/10.7202/1003491ar.

— (2021): „Les (A)céphales de la modernité: reconfigurations du motif de la ‚femme sans tête' dans *Au Bonheur des dames* d'Émile Zola". In: *Romanica Cracoviensia* 1, 137-144.

REUTER, JULIA (2022): „Geschlecht". In: Gugutzer, Robert / Klein, Gabriele / Meuser, Michael (Hgg.): *Handbuch Körpersoziologie 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer, 145-157.

RICHARDSON, NIALL / LOCKS, ADAM (2014): *Body Studies: The Basics*. London / New York: Routledge, doi.org/10.4324/9781315777153.

ROCAMORA, AGNÈS (2016): „Pierre Bourdieu: The Field of Fashion". In: *id*. / Smelik, Anneke (Hgg.): *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. London / New York: Bloomsbury, 233-250, doi.org/10.5040/9780755694785.ch-014.

SCHOR, NAOMI (1992): „Devant le château: femmes, marchandises et modernité dans *Au Bonheur des Dames*". In: Hamon, Philippe / Leduc-Adine, Jean-Pierre (Hgg.): *Mimesis et semiosis: littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*. Paris: Nathan, 179-186.

SCHÖßLER, FRANZISKA (2005): „Die Konsumentin im Kaufhaus: Weiblichkeit und Tausch in Emile Zolas Roman *Au Bonheur des Dames*". In: *id.* /Mein, Georg (Hgg.): *Tauschprozesse: Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen*. Bielefeld: Transcript, 245-273.

SCHUHEN, GREGOR (2013): „Untergeordnet? Sublim? Entartet? Der Dandy aus Sicht der Men's Studies". In: Knoll, Joachim H. / Ludewig, Anna-Dorothea / Schoeps, Julius H. (Hgg.): *Der Dandy: Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20 Jahrhundert*. Berlin / Boston: De Gruyter, 29-42.

SOLAL, JÉRÔME (2010): „Naissance de la modernité ". In: Baudelaire, Charles (2010 [1863]): *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Mille et une nuits, 85-92.

STEELE, VALERIE (2001): *The Corset: A Cultural History*. Yale: Yale University Press.

STEMPNIAK, KASIA (2019): *Outfitting Paris: Fashion, Space, and the Body in Nineteenth-Century French Literature and Culture*. Dissertation, Department of Romance Studies, Duke University, dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/18722 (letzter Zugriff: 26.01.2023).

TAKAÏ, NAO (2013): *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIXe siècle: Flaubert, les Goncourt, Zola*. Paris: Honoré Champion.

THOMPSON, HANNA (2004): *Naturalism Redressed: Identity and Clothing in the Novels of Emile Zola*. Oxford: Legenda.

TURNER, BRYAN S. (2012): „Introduction: The Turn of the Body". In: *id.* (Hg.): *Routledge Handbook of Body Studies*. Abingdon / New York: Routledge, 1-17.

TYNAN, JANE (2016): „Michel Foucault: Fashioning the Body Politic". In: Rocamora, Agnès / Smelik, Anneke (Hgg.): *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. London / New York: Bloomsbury, 184-199, doi.org/10.5040/9780755694785.ch-011.

VEDDER, ULRIKE (2013): „Eine enzyklopädische Literatur der Dinge: Emile Zolas Warenhausroman *Au Bonheur des Dames*". In: *Arcadia* 48, 2, 354-367, doi.org/10.1515/arcadia-2013-0024.

VINKEN, BARBARA (1995): „Temples of Delight: Consuming Consumption in Emile Zola's *Au Bonheur des dames*". In: Cohen, Margaret / Prendergast, Christopher (Hgg.): *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 247-267.

WADDELL, HOLLY WOODSON (2000): „*La misère en robe de soie*: Women's Places and Private Spaces in *Au Bonheur des Dames*." In: *Excavatio* 13, 59-68.

WEST, CANDACE / ZIMMERMAN, DON H. (1987): „Doing Gender". In: *Gender and Society* 1, 2, 125-151.

WILLIAMS, ROSALIND H. (1982): *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press.

ZOLA, ÉMILE (1977 [1880]): *Nana*. Paris: Gallimard.

— (1971 [1883]): *Au Bonheur des dames*. Paris: Garnier-Flammarion.

Joni Farida Nienaber

Nana – ein Versuch der Inversion der Geschlechterordnung? Zwischen Reproduktion und Dekonstruktion geschlechtsspezifischer Attribuierungen

Dans son rôle de courtisane, la protagoniste du roman *Nana* (1880) d'Émile Zola est marquée par l'écart par rapport à la norme féminine, à savoir par une certaine radicalité féminine et des tendances masculines: Nana est mise en scène en tant que femme extrême et anormale. Par la matérialité de son corps séducteur, son comportement dit éhonté et sa promiscuité (bi-)sexuelle, elle apparaît comme une briseuse de tabous qui parasite la haute société. Son capital (corporel) et sa sexualité se présentent en tant que vecteurs de pouvoir, permettant de déchiffrer sa tendance à déconstruire l'ordre binaire et purement somatique des sexes. Cet article se demande dans quelle mesure Nana déconstruit la féminité dans un espace social où, en tant que femme, elle se voit attribuer un statut d'objet, en d'autres termes la position de 'l'autre' (selon la terminologie de Beauvoir). Partant de la différence des sexes selon Beauvoir et du démasquage de l'incarnation corporelle selon Butler, la codification littéraire de la féminité de Nana, fondée sur son corps, son capital et son pouvoir, sera interprétée dans une perspective sexospécifique et genrée. Nous chercherons à savoir si elle réussit, grâce à la subversion des normes et à la modification des attributs stéréotypiques de son sexe, à dépasser le statut d'objet lié au corps féminin et, par la suite, à inverser l'ordre traditionnel des sexes.

Einleitung

Die Protagonistin von Émile Zolas Roman *Nana* (1880) steht als Kurtisane für die Abkehr von der weiblichen Norm, für eine weibliche Radikalität und für männlichen Tendenzen: Nana wird literarisch als eine extreme und zugleich als ‚abnorme' Frau inszeniert. Dank des Kapitals ihres verführerischen Körpers versteht sie es, sich zu vermarkten und erscheint als Tabubrecherin, die die bürgerliche Gesellschaft unterminiert. Im Folgenden soll die Frage untersucht werden, inwieweit es der Figur Nana gelingt, traditionelle Zuschreibungen von Weiblichkeit (und Männlichkeit) im sozialen Raum zu dekonstruieren und welche Rolle das *Körperkapital* dabei spielt.

Das hier verwendete Konzept des Körperkapitals bezieht sich auf die Bestimmungen von Pierre Bourdieu, der vier Arten von Kapital nennt, nämlich soziales, ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital, die einer Person in unterschiedlichem Maße zukommen (*cf.* Bourdieu 1979). Kapitalsorten lassen sich bis zu einem gewissen Grad ineinander umtauschen. In den gesellschaftlichen Bereichen,

die Bourdieu „soziale Felder“ (Bourdieu 1992, *cf. ibid*. 72sqq.) nennt, findet ein Kampf um den Wert und die Konvertierbarkeit der einzelnen Kapitalsorten statt. Die Kapitalsorten entscheiden über die Position der Person in der Gesellschaft, über ihre Platzierung im sozialen Raum. Dieser Kampf wird anhand der Person von Nana der Leser*innenschaft vor Augen geführt. Ihr Körper ist dabei der Kampfplatz: Er ist Grundlage des ökonomischen Kapitals, insofern Nana ihre erotische Anziehungskraft in Finanzkapital wandelt; als soziales Kapital zeigt der Körper zunächst die Zeichen der Unterschicht, aus der Nana kommt, markiert jedoch durch seine Erscheinung (Kleidung) den Aufstieg zur „demi-monde“, zu der die großen Kurtisanen im 19. Jahrhundert zählen (*cf*. Gonzalez-Quijano 2015). Im Sinne des kulturellen Kapitals bildet der Körper, wie im Folgenden genauer untersucht wird, den Ort der Verhandlungen über Geschlechtszuschreibungen und die damit verbundenen Machtverteilungen. Symbolisches Kapital bekommt Nanas Körper im Kontext der Theaterbühne und der Mythologisierung als Venus zugeschrieben. Das vielfältige Körperkapital von Zolas Protagonistin wird im Folgenden insbesondere mit Blick auf Geschlechterzuschreibungen und Machtanalyse eingehender betrachtet.

Der Erfolg von Nanas Auftritt als *Blonde Vénus* im *Théâtre des Varietés* hängt nicht von ihrem Schauspieltalent ab, sondern ist an die Zurschaustellung und Inszenierung des weiblichen Körperkapitals gebunden. Der Erzähler trifft folgende Äußerung über das Ende des Theaterstücks: „Et Nana, en face de ce public pâmé […] restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n’en être pas entamé“ (Zola 1980 [1880]: 27). Die Zerstörung ihres Umfelds manifestiert sich primär darin, dass Nana ihre männlichen Liebhaber ruiniert, in den Selbstmord oder ins Gefängnis treibt, ihre weibliche Liebhaberin ins Krankenhaus. Die Ursache dieses destruktiven Potentials Nanas liegt in deren körperlichem und nicht geschlechtsrollenspezifischem Verhalten: Im Spannungsverhältnis von Körper, Kapital und Macht unternimmt Nana den Versuch der Neuaushandlung und Inversion der Geschlechterordnung. Der Versuch der Dekonstruktion der etablierten Geschlechterdifferenz zeigt sich dabei auf mehreren Ebenen: Nanas Körper wird animalisiert und verfügt gleichzeitig über die göttliche Anziehungskraft der Venus. Andererseits manifestieren sich in der Kurtisane aber auch Extreme der Weiblichkeit sowie maskuline Eigenschaften:

Wo Nana sich enthüllt, enthüllt sie ihren Körper und damit auch die objektifizierte Frau. Ihre körperlich inszenierte Materialität kongruiert jedoch nur bedingt mit ihrer sozialen, performativen Geschlechtsidentität: Die Titelheldin nutzt die Macht der Nacktheit und der weiblichen Körperspezifik, um sich stereotyp maskuliner Herrschaftsprivilegien zu bedienen. Der Beitrag geht der Frage nach, inwiefern Nana die Überschreitung des weiblichen Objektstatus durch den performativ-maskulinen Einsatz ihres Körperkapitals gelingt.

Der Versuch der Subversion von gesellschaftlichen Konventionsgrenzen im Kontext von körperlichem, monetärem und sexuellem Kapital soll im Folgenden anhand der Geschlechterdifferenz nach Simone de Beauvoir und, ausgehend von Judith Butler, mittels der Frage nach kulturell und sozial herausgebildeten Lesarten des (weiblichen) Körpers untersucht werden. Während Beauvoir mit den Argumenten einer Re-Perspektivierung patriarchal konstruierter Geschichte und Biologie die Konstruktion einer mystifizierten und objektifizierten Weiblichkeit aufdeckt (*cf.* Beauvoir 1961 [1949]), erläutert Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) die Differenzierung von *sex* und *gender*, wobei beide Konzepte als geschlechtsidentitätskonstruierende, diskursive Kategorien entlarvt werden. In *Körper von Gewicht* (1996) wird deutlich, dass der Körper als Aushandlungsort von Differenz geschlechtliche Zuschreibungen reguliert und kodiert. Diverse Szenen sowie der sprachliche Ausdruck illustrieren in *Nana* den Versuch mit dem Einsatz von Körperkapital und -performanz die binäre, körperzentrierte Geschlechterordnung aufzubrechen. Bei der Übertragung auf den Roman lassen sich sieben Kategorien identifizieren, die die Reproduktion sowie die Auflösung der geschlechtsspezifischen Attribuierungen demonstrieren und die ich im Folgenden genauer betrachten werde. In einem binären Geschlechter- und Sexualitätsprinzip, in dem die Frau „durch den fatalen sexuellen Besitzanspruch des Mannes zu Ware degradiert [wird]“ (Schmaußer 1991: 32), subvertiert Nana die im Körperkapital inkorporierte Weiblichkeit durch performative Normabweichung. Dieser Beitrag untersucht, inwiefern es Nana gelingt, solches kulturelles Kapital zu modifizieren und ob es in der Folge zur Inversion oder zur Bestätigung der traditionellen Geschlechterordnung kommt.

Nana als ‚die andere Frau'

Reglementiert durch eine als sozial konstruiert angenommene, dualistische Geschlechterordnung nimmt die Frau – wie die feministische Philosophie gezeigt hat – im sozialen Raum, in dem ihre Identität in Alterität zum Mann konstruiert wird und in dem der Vergleichswert ihres Körpers ein männlicher ist, einen Sonderstatus ein (*cf.* Beauvoir 1961 [1949]; Butler 2019 [1996]). Weiblichkeit ist nach Beauvoir ein „patriarchalische[r] ‚Mythos'" (Lindhoff 1995: 14), durch den die Frau als „das Andere" in Opposition zum männlichen Subjekt einen Objektstatus zugeschrieben bekommt (*cf.* Beauvoir 1961 [1949]: 116sqq.). Die Internalisierung der patriarchal konstruierten Weiblichkeitsmythen und -modelle bedingt, dass die Frau maßgeblich durch ihren Körper determiniert wird (*cf. ibid.*).

Nana ist nicht nur Frau, sie ist auch – und in den Augen der zeitgenössischen Gesellschaft vor allem – Kurtisane. Durch ihr Frausein (körperlich und performativ) entspricht Nana einerseits der Norm als ‚das Andere', andererseits erfährt sie durch ihren Status als Kurtisane eine zusätzliche Abweichung von ‚dem Einen' (dem Mann): Nana ist nicht nur ‚das Andere', sie ist ‚die andere Frau'. In der konventionalisierten, tradierten und scheinbar natürlichen symbolischen Ordnung von Mann und Frau erscheint die Frau als das diskreditierte Produkt eines Herrschaftsverhältnisses, als körperreduziertes Wesen, dem selbst jegliche sexuelle Begierde aberkannt wird (*cf.* Schmaußer 1991: 29sqq.). Das Modell der Kurtisane sieht vor, dass die Frau sich durch die instrumentalisierte Sexualisierung ihres Körpers der männlichen Dominanz bedient: Sie wird so zur Gegenfigur des weiblichen Unterwürfigkeitsideals. Durch die freie Liebhaberwahl, die die Kurtisane den verheirateten Frauen voraushat, nimmt sie eine für den Mann besorgniserregende Position ein: Sie übernimmt performativ das männliche Privileg der Entscheidungsmacht; dadurch wird sie in der *haute société* gleichzeitig als bewundernswertes Idol und als Bedrohung für die soziale Ordnung wahrgenommen (*cf.* Gonzales-Qujano 2015). Dieser Parallelität von Admiration und Hass ist es gleichermaßen geschuldet, dass die Kurtisane sich nicht in die soziale Pyramide des 19. Jahrhunderts integrieren kann: Sie verkehrt mit der *haute société*, wird aber dennoch als aufgestiegene Prostituierte angesehen. In der Rolle der Kurtisane weicht Nana demzufolge von der sozial konstruierten Frau ab: Sie übernimmt – auf den ersten Blick – die Herrschaftsposition des Mannes.

Nanas nimmt in Zolas Roman zwar nie eine Kosten-Nutzen-Analyse von Kapitaleinsatz und -gewinn vor, jedoch besteht ihr Geschäft mit den Liebhabern im Regelfall darin, dass sie ihr Körperkapital gegen Geld eintauscht. Michel Foucault zufolge bilden die Pole Macht und Lust die Dimensionen der Sexualität (*cf.* Foucault 1983: 49). Nana spekuliert auf die Lust der Liebhaber, um Macht zu generieren (und Finanzkapital zu gewinnen). Ihr Körper bildet das mittelnde Medium, das Kapital, mit dem sie verhandelt und dabei auch in einem Interessenkonflikt steht: Ihre luxuriösen und finanziellen Bedürfnisse kontrastieren mit den sexuellen Begierden ihrer Liebhaber, die materielle Ausbeutung mit der sexuellen. Sexuelles[1] / körperliches Kapital wird gegen monetäres Kapital getauscht. Die Männer werden von Nana zu obsessiven Körperkapitaljägern dressiert, während Nana Gefangene ihres Körpers bleibt: Durch die geschlechtsidentitären Zuschreibungen wird sie als Frau (und als ‚die andere Frau') rein körperlich gelesen. Der ‚Kapitalhandel' der Kurtisane ist demzufolge auf ihren Körper begrenzt, das heißt jegliche Kapitalgenerierung ist an ihren zur Prostitution prädestinierten Körper gebunden.[2] Bei den Liebhabern dagegen fundiert der Körperkapitalaustausch nicht zwangsläufig auf dem Finanzkapital: Die Modifikation von Kapitaldispositionen findet auch auf Ebene des kulturellen und sozialen Kapitals statt. Ein Beispiel hierfür bildet die Beziehung Nanas zu Georges: die Kurtisane erhält hier kein Finanzkapitel, sondern initiiert vielmehr antipatriarchale und antikapitalistische Imaginationen und Phantasmen.

Divinisierung, Diabolisierung und Animalisierung

Der Beginn von Nanas Karriere ist angelegt in der Rolle der *Blonde Vénus* im *Théatre des Variétés*, das der Direktor Bordenave noch vor der ersten Aufführung als ‚Bordell' bezeichnet (*cf.* Zola 1980 [1880]: 28). Da Nanas Schauspiel- und Gesangstalent dürftig ist, wird ihr Körperkapital schon hier zum entscheidenden Qualitäts- und Anziehungsmerkmal diffamiert. Nana erscheint als „Inbegriff der Sexualität" (Schrader 1997: 223): Als nackte Venus, Symbol der erotischen Schönheit, verführt sie das männliche Publikum. Die göttliche Erscheinung Nanas als

1 Zum sexuellen Kapital: *cf.* Kaplan / Illouz 2021.
2 In *La prostitution à Paris au XIX*e *siècle* (1836) erörtert der Docteur Parent-Duchâtelet die Körper- und Klassenspezifizität der Prostituierten (*cf.* Hennessy 1996: 14).

„sexe divinisée" (Jennings 1971: 122) ist jedoch als Stilisierung zu verstehen: Das Bild der verkleideten, idealisierten Göttinnen-Schauspielerin wird durch den Akt des Entkleidens, der mit dem ersten Auftritt einhergeht, verzerrt. Indem Nana sich auszieht, wird aus der Schauspielerin eine Verführerin. Was folgt, ist die Demaskierung der Venus, deren animalische Züge schrittweise zum Vorschein kommen: Auf die Mythisierung der Frauenfigur folgen die Verteufelung und die Animalisierung. Selbst der gottesfürchtige Muffat, der sich ihrer gefährlichen Anziehungskraft und ihrer Lasterhaftigkeit bewusst ist, kann sich ihrem Bannkreis nicht entziehen: „Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. Mais il se promettait d'être fort. Il saurait se défendre" (Zola 1980 [1880]: 106). Dass Muffat Nana und ihren Körper (insbesondere Brust und Hintern) mit dem Teufel gleichsetzt, ist bezeichnend: Durch die Inkorporierung der Lasterhaftigkeit in detailliert aufgeführte sekundäre Sexual- und Geschlechtsorgane wird Nanas materielle Weiblichkeit quasi pornografisch diabolisiert. Die christlich-religiöse Sexualmoral Muffats unterstellt dem weiblichen Körper eine sündige Verführungsmacht, die der gläubige und rationale Mann durch Stärke zu unterminieren glaubt.

Gleichzeitig dienen die diffamierende Tiermetaphern als stigmatisierendes Mittel dazu, die Frau als ‚das Andere' darzustellen (*cf*. Helduser 2000: 19). Die apotheotische Überhöhung ihres Körpers geht hier einher mit der zoomorphen Diskreditierung der weiblichen Identität. Nana erfährt diese Abwertung in Form der körperdegradierenden Metaphorisierung als „Mouche d'or" (Zola 1980 [1880]: 152), als „[B]ête" (*ibid*.: 154) sowie durch beständige Verweise auf die „toute-puissance de sa chair" (*ibid*.: 26). In dieser geschlechtsspezifischen Klassifizierung zeigt sich wiederum die Ambivalenz von Divinisation und Animalisierung: Die Vergöttlichung ist beschränkt auf die physische Erscheinung Nanas; die Vertierung und Verteuflung finden auf der Ebene des Charakters statt.

Eine Anthropomorphisierung Nanas äußert sich zudem im Einsatz des nach der Kurtisane benannten Rennpferds durch Vandeuvres. Die von langer Hand geplante Intrige sah vor, die Stute über Jahre absichtlich langsam erscheinen zu lassen, um sie aus der Favoritenliste zu streichen und dann den großen Coup zu landen. In diesem Kapitel verschmelzen tierische und menschliche Nana performativ und materiell zu einer Figur: „Nana […] crut que c'était elle qu'on acclamait. Elle

était restée un instant immobile, dans la stupeur de son triomphe“ (*ibid*.: 264). Doch der Sieg entpuppt sich als Skandal: Der Liebhaber, durch finanzielle Forderungen der echten Nana zum *crime* gezwungen, setzt wahrhaft auf das falsche Pferd. Allegorisch gelesen ist die Kurtisane die falsche Investition: der Gewinn von ökonomischem mit körperlichem Kapital erweist sich als trügerisch. Durch die Vertierung und Anthropomorphisierung des Körperkapitals wird Nana das moralische Handeln abgesprochen.

Verweigerung von Mutterrolle und Heirat

Während die Idealisierung der Frau im gesellschaftlichen Gefüge im 19. Jahrhundert normalerweise über die Erhöhung ihrer Gebärfunktion und die Mutterrolle funktioniert (*cf.* Schmaußer 1991: 25), ist Nana keine ‚Gebärmaschine‘; ihr Körperkapital ist vielmehr das Triebwerk der männlichen sexuellen Begierden. Sie entzieht sich damit der „kulturellen Zwangskonstruktion des weiblichen Körpers als mütterlicher Körper“ (Butler 2014 [1991]: 137). Die Prostitution ist zwar zunächst ein Mittel zum Zweck: Sie dient dazu, die nötigen finanziellen Mittel für ihren Sohn aufzubringen. Trotz ihres Sohnes geht Nana jedoch nicht dem „natürliche[n] Beruf des Weibes“ (Krafft-Ebbing 1993, zit. nach Helduser 2000: 19) nach: Sie ist Gebärerin, nicht aber Erzieherin ihres Sohnes.[3] In ihrer Rolle als Kurtisane ist sie scheinbar unfähig, sich der mütterlichen Liebe hinzugeben: „Aimer Fontan, *jouer son rôle de mère* sont en fin de compte pour Nana des caprices éphémères, des rêves momentanées“ (Galand 2005: 20, H.v.m.).

Weiterhin beugt sie sich keineswegs der rationalen Entscheidung für eine Heirat als finanzielle Absicherung: Die Kurtisane zieht ihre Existenzberechtigung aus den (sexuellen) Bedürfnissen der Liebhaber, profitiert aber selbst ebenfalls von einer größeren Unabhängigkeit, als anderen Frauen ihrer Zeit zugestanden wurde. Sie entzieht sich den Restriktionen einer Heirat, die im 19. Jahrhundert streng geregelt war.[4] Die Zurückweisung der zahlreichen Heiratsanträge ist daher

[3] Die Kommerzialisierung ihres Körperkapitals bedingt, dass Nana ihre biologische Fähigkeit zum Kinderkriegen leugnet. Dies zeigt sich in ihrer ungewollten Schwangerschaft (und Fehlgeburt): „Cela lui semblait un accident ridicule, quelque chose qui la diminuait et dont on l’aurait plaisantée. […] Et elle avait une continuelle surprise, comme dérangé dans son sexe; ça faisait donc des enfants, même lorsqu’on ne voulait plus et qu’on employait ça à d’autres affaires?“ (Zola 1980 [1880]: 271).

[4] Die Scheidung war in Frankreich zwischen 1816 und 1884 verboten und so war das bürgerliche Eheleben restriktiv normiert (*cf.* Gougelmann / Verjus 2016).

ein zusätzliches Indiz für Nanas Nonkonformität, mit der sie andere in den Ruin treibt. Die Ablehnung der Heiratsanträge und die steigenden finanziellen Forderungen an ihre Liebhaber führen zum Selbstmord Georges, zur Inhaftierung Phillippes und zum finanziellen Ruin Muffats. Nana, die sich keiner Schuld bewusst ist, da sie das gesellschaftlich-geschlechtliche Ordnungsparadigma unbewusst unterläuft, sieht in der Institution der Ehe eine Gefahr für ihre selbstgewählte Unabhängigkeit und ihre Sonderrolle als machthabende Kurtisane: „Est-ce que je suis faite pour cette machine? Regarde-moi un peu, je ne serais plus Nana si je me collais un homme sur le dos…“ (Zola 1980 [1880]: 309).

Nur kurzzeitig trägt Nana ‚die Last eines Mannes auf ihrem Rücken‘ – mit ihrem Schauspielkollegen Fontan lebt sie eine Weile die Illusion einer heteronormativen, kapitalkonformen Beziehung, in die zeitweise auch ihr Sohn integriert wird. Die Gewalttätigkeit Fontans bewirkt jedoch, dass Nana sich tagsüber prostituiert, um die Bedürfnisse ihres Geliebten zu stillen: „Alors, tout en adorant son chéri, son chien aimé, avec une passion d'autant plus aveugle qu'elle payait à cette heure, Nana retomba dans la crotte du début“ (*ibid.*: 187). In der Nachinszenierung eines Ehelebens agiert Nana wiederum nicht-normativ, indem sie Geld durch Treuebruch generiert, um den (schein-)ehelichen Frieden zu wahren: Nana wird zur geldverdienenden Untreuen, womit sie sich in zweifacher Hinsicht von der Ehe- und Hausfrauenrolle löst.

Bisexualität und Libidinösität

Homosexualität gilt im 19. Jahrhundert als perverse Untugend und wird tabuisiert (*cf.* Virginie 2009: 3). Homosexuelle Frauen sind damit, ebenso wie libidinöse Frauen, eine Abnormität (*cf.* Schrader 1997: 224). Nana kann im Sinne dieser Zuschreibung von Widernatürlichkeit zweifach pathologisiert werden: Sie handelt durch die Subversion der „mütterlichen Libido-Ökonomie“ (Butler 2014 [1991]: 137) entgegen der christlich-jungfräulichen Sexualmoral *und* sie geht eine homosexuelle Beziehung mit Satin ein. Zu Beginn des Romans zeigt sich Nana ebenfalls befremdet von dieser Art der körperlichen, gleichgeschlechtlichen Liebe:

> Et toutes les deux se baisèrent, longuement. Nana trouva cette caresse-là très drôle de la part d'une femme si distinguée; d'autant plus que madame Robert n'avait pas du tout son air modeste, au contraire. (Zola 1980 [1880]: 180)

Der Eindruck des Befremdlichen bei dieser Form der körperlichen Intimität zwischen Frauen der *haute société* weicht im Verlaufe des Romans jedoch einer impulsiven und exzessiven Hingabe zu Satin. Nach dem desaströsen Ende der Liebesaffäre mit dem gewalttätigen Fontan flüchtet sich Nana in die trostbietenden Arme ihrer langjährigen Freundin. Es ist der Beginn einer sexuellen Intimbeziehung, in der die gynarchisch agierende Nana einen androkratisch anmutenden Platz einnimmt: aus Dominierender wird Dominierte. Letztendlich jedoch operiert Nana ebenso kapitalorientiert wie die Liebhaber es zuvor mit ihr getan haben: „[E]lle combla Satin de tendresses et de cadeaux“ (*ibid*.: 229). Nana erhebt Satin zu ihrer Kurtisane, indem sie ihr materielle Güter im Tausch gegen Körperlichkeit bietet und setzt sich auf diese Weise gegen die weiblichen Konkurrentinnen durch. Obwohl es sich um ein gleichgeschlechtliches Liebesverhältnis handelt, ist die Beziehung von Asymmetrie und Hierarchie geprägt. Nachdem Nana also in der Rolle der Kurtisane die Grenzen weiblicher Macht ausgetestet hat, findet hier eine Art umgekehrter Rückfall in die alte Ordnung statt: Nana, die zuvor ihre Liebhaber gewissermaßen verweiblicht hat, indem sie ihnen die Machthaberrolle absprach, wird jetzt feminisiert und entmachtet, indem sie dem Körper einer Frau verfällt. Wenngleich sie in das stereotype Weiblichkeitsbild zurückfällt, bleibt die Figur doch pathologisch und abnorm, denn sie widersetzt sie sich als homo- bzw. bisexuelle Frau der heteronormativen Gesellschaftsordnung.

Travestie und Subversion

Judith Butler zufolge fungiert der (weibliche) Körper als sichtbare soziale Oberfläche, dem kulturelle Attribuierungen eingeschrieben werden (*cf*. Butler 2014 [1991]: 190sq.). Macht wird über Materialität und Körperlichkeit verhandelt, sodass der Körper im binären Gesellschaftssystem zum Machtvektor wird (*cf*. Butler 2019 [1996]: 60sqq.). Die Sichtbarkeit des Körpers ist wiederum an Kleidung gekoppelt, die ihrerseits eine geschlechtsspezifische Repräsentation transportiert (*cf*. Mangelsdorf et al. 2019: 9). Gleichzeitig verbirgt die Kleidung den (weiblichen) nackten Körper, sodass dieser zum sexualisierten Objekt der Begierde wird. Die Inszenierung von Körpern mithilfe von Kleidung kann die vorherrschenden Erwartungen reproduzieren oder subvertieren. Kleidung wird somit auch zum Verhandlungsinstrument von Geschlechterbeziehungen: Die Aushandlung der

Geschlechterspezifik kann über Masken und Verkleidung stattfinden, beispielsweise in der Travestie. Wenn Frauen bewusst kleidungsspezifische Geschlechtergrenzen überschreiten, erzeugen sie eine von ihrem bio-logischen Geschlecht abweichende, kulturell gedeutete Geschlechtsidentität (*cf.* Lehnert 1997: 36). Julika Funk schreibt über die Funktionalität von Maskeraden:

> Die Maske hat […] eine doppelte Funktion: auf der einen Seite das Haben zu schützen, auf der anderen Seite den Mangel zu verbergen. Das Weibliche ist auf der Seite des Mangels situiert. (Funk 1995: 20)

(Ver-)Kleidung kann demzufolge ein Mittel sein, um die an Weiblichkeit gebundenen (abwertenden) Attribuierungen zu unterlaufen und das Dasein als ‚das Andere' im sozialen Raum zu kaschieren.

Im 19. Jahrhundert bedeutet androgyn sein eine „Angleichung des Weiblichen an männliche Körperformen, Kleidung und männliches Auftreten" (Schrader 1997: 220). Das zeigt sich deutlich bei Nana; sie übernimmt nicht nur die patriarchale Rolle der dominierenden Person, sie adaptiert auch männliche Verhaltensweisen:

> Nana trompait Satin comme elle trompait le comte, s'enrageant dans des toquades monstrueuses, ramassant des filles au coin des bornes. Quand elle rentrait en voiture, elle s'amourachait parfois d'un souillon aperçu sur le pavé, les sens pris, l'imagination lâchée; et elle faisait monter le souillon, le payait et le renvoyait. Puis, sous un déguisement d'homme, c'était des parties dans des maison infâmes, des spectacles de débauche dont elle amusait son ennui. (Zola 1980 [1880]: 305sq.)

Das Zitat zeigt, dass Nana sich nicht nur physisch (durch Verkleidung) an das Auftreten des Mannes anpasst, sondern ebenso die Rolle der zahlenden Kundin einnimmt. Sie subvertiert hier weibliche Verhaltensweisen und internalisiert männliche Verhaltenskonventionen.

Der Kleidertausch bzw. die Travestie sind nach Butler eine kulturelle, subversive Praxis (*cf.* Butler 2014 [1991]: 201), mittels derer eine neue Verteilung der Macht möglich wird. Nana verwendet diese Praxis in gewisser Weise doppelt: Im Alltag handelt sie männlich-androgyn, auf der Bühne wird sie durch die Rolle der Venus feminisiert, vergöttlicht und mythologisiert. Anders gesagt: Auf der Bühne wird sie durch die die Enthüllung ihres Körpers zur Apotheose der Weiblichkeit, was ihr erlaubt die Freier zu wählen und auszubeuten; auf der Alltagsbühne nutzt sie die Travestie, um im maskulinen Habitus zu erscheinen und so die patriarchale Ordnung zu subvertieren.

Animalisierung, Entmännlichung und Verweiblichung der Liebhaber

Nana wird durch ihr Handeln und durch die Inszenierung ihres Körpers gleichermaßen zur einer abnormen und zu einer extremen Erscheinung von Weiblichkeit: Sie adaptiert einen dezidiert männlichen Habitus, bestätigt aber zugleich die ‚animalische Natur' der Frau. Der durchweg ambivalente Versuch der Inversion von Geschlechtszuschreibungen bleibt bei Zola nicht auf die Protagonistin beschränkt: Nana überträgt die geschlechtsspezifischen Attribute und den Versuch der Subversion auf ihre Liebhaber. Sie transferiert das dem Weiblichen zugeschriebene Konzept der Animalität auf den Mann und weitet damit ihre Macht aus: Der Comte Muffat wird bspw. zum Hund, der ihr mit seinen Zähnen ein fallengelassenes Taschentuch apportieren muss (*cf.* Zola 1980 [1880]: 312), ebenso wie zum gezähmten Pferd:[5]

> Dès lors, mise en goût par son essai sur la Faloise, elle le traita en animal, le fouailla, le poursuivit à coups de pied.
> — Hue donc! Hue donc!... tu es le cheval… Dia, hue! sale rosse, veux-tu marcher! (*ibid.*: 312)

Die Animalisierung bedingt gleichzeitig eine Wendung des Männlichkeitsbildes ins Lächerliche, indem dem Mann die hierarchisch-hegemoniale Position entzogen wird. Die im *dossier préparatoire* hinterlegte Beschreibung Zolas zu *Nana* zeigt ebenfalls, dass Animalität in Zolas Verständnis kein dezidiert weibliches Attribut ist, sondern eher für die sexuellen Begierde und Triebe im Allgemeinen steht. Zur Thematik *Nanas* schreibt er, der Roman zeige „une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent" (Zola, zit. nach Virginie 2009: 3).

Die männliche Entwürdigung wird durch die von Nana initiierte Entkleidung Muffats im Kostüm des Chambellan von Napoleon III karikiert:

> Riant toujours, emportée de l'irrespect des grandeurs, par la joie de l'avilir sous la pompe officielle de ce costume, elle le secoua, le pinça, en lui jetant des: „Eh! va donc, chambellan!" qu'elle accompagna enfin de longs coups de pied dans le derrière […]. Voilà ce qu'elle pensait de la société. (Zola 1980 [1880]: 312)

---

5 *Cf.* auch: „Elle l'amusait en ours, avec sa peau blanche et sa crinière de poils roux. Il riait, se mettait aussi à quatre pattes, grognait, lui mordait les mollets, pendant qu'elle se sauvait, en affectant des mines d'effroi" (*ibid.:* 311).

Sinnbildlich kann die Entfernung des *pompe officielle* als eine im Körperkapital zum Ausdruck gebrachte Kritik an der Machtposition des Chambellans gedeutet werden. Durch Nanas Sonderposition als ‚die andere Frau' ist diese Handlung als symbolische Entmännlichung der patriarchalen Gesellschaft lesbar.

Georges dagegen wird verweiblicht und feminisiert, indem Nana ihn in eine Frauenbluse einkleidet:

> Là-dedans, il semblait une fille, avec ses deux bras nus de jeune blond, avec ses cheveux fauves encore mouillés, qui roulaient dans son cou.
> — C'est qu'il est aussi mince que moi! dit Nana en le prenant par la taille. (Zola 1980 [1880]: 125)

Es sind die Kleidung und der Körper, die den jungen, zarten Georges weiblich erscheinen lassen. Verstärkt wird die Verweiblichung dadurch, dass Nana ihn anschließend mit „ma chère" (*ibid*.: 126) anspricht. Nana überträgt die Geschlechtszuschreibungen subvertierende Travestie demnach auch auf Männer, sodass deren Körper nicht mehr eindeutig als männlich gelesen werden können.

Destruktion und Grenzüberschreitung

Der Androgynie wird im 19. Jahrhundert eine zerstörerische Dimension zugeschrieben: „Eines […] der häufigsten Merkmale [der Androgynie] war die Morbidität, das heißt, der / die bi- / homosexuelle stürzte sich und andere ins Verderben" (Schrader 1997: 223). Bisexualität – wie die obsessive sexuelle Begierde überhaupt – hat auch bei Zola ein destruktives Machtpotential: Nana treibt, wie wir gesehen haben, ihre Liebhaber in den Ruin (Muffat), das Gefängnis (Phillippe) oder den Tod (Georges), Satin ins Krankenhaus. Sie selbst stirbt letztendlich an einem Virus, der ihr Machtinstrument, ihren Körper, zerstört:

> Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre […]. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. (Zola 1980 [1880]: 333)

Auf die unbewusste Zerstörung ihres Umfelds folgt demnach die Selbstzerstörung. Die Zerstörung der Protagonistin kann auch allegorisch gelesen werden als *dégénerescence* und Selbstzerstörung der Gesellschaft aufgrund des triebhaften Konsums, der rasanten Kapitalisierung von allem, auch der menschlichen Beziehungen, der Auflösung der Familienstrukturen und der Gesellschaftsordnung.

Diese destruktive Macht[6] wird Muffat zu einem Zeitpunkt im Roman bewusst und von Zola in drastischen Bildern gezeigt: Während Nana ihren Körper nackt im Spiegel betrachtet und er Faucherys Artikel über die *Mouche d'or* liest, denkt Muffat:

> Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. C'était cela: *en trois mois, elle avait corrompu sa vie*, il se sentait déjà *gâté jusqu'aux moelles par les ordures* qu'il n'aurait pas soupçonnées. *Tout allait pourrir* en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience *des accidents du mal*, il vit *la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait.* (Zola 1980 [1880]: 153sq., H.v.m.)

Nach Nanas Verschwinden aus Paris werden mythenhafte Legenden und Gerüchte über ihre Abkunft gestreut. Grund für ihre Rückkehr nach Paris ist der Krankheitszustand ihres Sohnes – die Mutterliebe, die Weiblichkeit in ihr, bewegt sie also zur Heimkehr. Durch diesen Akt der Mutterliebe scheint sie jedoch ihre göttliche Weiblichkeit zu destruieren. In dem Moment, in dem das Virus ihren Körper zersetzt, zerfällt die Göttin in ihr: „Vénus se décomposait" (*ibid.*: 333). Es wird hier wiederum deutlich, dass das Bild der hyperweiblichen Kurtisane nicht mit dem der traditionellen weiblichen Mutterrolle vereinbar ist.

Nana ist gewissermaßen eine Gefahr für die Gesellschaft, denn sie unterläuft gängige Rollenzuschreibungen und bedroht die heteronormative Geschlechterordnung und die daran geknüpfte Machtverteilung. In ihrer Kurtisanenrolle, die sie von der vermeintlich ‚natürlichen' Frau unterscheidet, kann sie sexuell unabhängig handeln:

> Nana n'a pas besoin des hommes dans son désir: elle peut se passer de Muffat en satisfaisant son désir par une contemplation narcissique devant le miroir, où trouver auprès de la jeune prostituée Satin un plaisir saphique. (Galand 2005: 26)

Aus den Betrachtungen ist deutlich geworden, dass Nana jeweils ‚das Andere' repräsentiert: Sie ist das andere Geschlecht, die andere Frau (Kurtisane), die andere sexuelle Neigung. Nana ist ein Extrem der Weiblichkeit und der weiblichen Animalitätsnatur, aber gleichzeitig überschreitet sie die Grenze des Geschlechterdualismus. Sie ist das „objet de tous les fantasmes masculins" (Virginie 2009: 3)

[6] Die Verdinglichung der Destruktionsmacht Nanas zeigt sich u. a. in der Zerstörung der Geschenke ihrer Liebhaber: „Pour faire voir qu'elle se moquait des autres cadeaux, du moment où elle venait d'abîmer le sien, elle se donna le régal d'un massacre, tapant les objets, prouvant qu'il n'y en avait pas un de solide en les détruisant tous." (*ibid.*: 292). Während sie mit dieser metaphorischen Verwüstung zunächst Muffat beweisen muss, dass sie sich nichts aus den anderen Liebhabern macht, zerstört sie schließlich auch die seinigen: „Nana eut le triomphe tyrannique. Elle apportait d'instinct la rage d'avilir. Il ne lui suffisait pas de détruire les choses, elle les salissait" (*ibid.*: 311).

und kann dennoch nicht als dezidiert weiblich bezeichnet werden: Sie ist gleichzeitig männlich-androgyn, göttlich-mythologisiert und ‚hyperweiblich' (durch ihre animalische weibliche Natur und ihre „hypersexualité", Hennessy 1996: 76). Durch ihre Androgynität zeigt sich in Nana nicht die Differenz der Geschlechterkonzeptionen, sondern deren Verquickung. Damit einher geht eine gewisse Inversion der sexuellen Identitäten: Die sexuelle Begierde des Mannes ist auf Nana projiziert, während deren eigene Neigung auf die Frau abzielt. Insofern bricht die Figur mit der heteronormativen Ordnung oder stellt sie zumindest in Frage.

Durch die „toute-puissance du sexe" (Zola 1980 [1880]: 311) wird Nana zum „poème des désirs du mâle" (Zola, zit. nach Jennings 1971: 121) – doch die Männer werden nicht zu dem ihrigen. Trotz der Macht, die dem verführerischen weiblichen Körper entspringt, und der Finanzkraft der Liebhaber, entsteht kein für beide Seiten befriedigender Austausch oder Kauf.

Gelingen und Scheitern

Nana gelingt zwar phasenweise eine Inversion der sexuellen und hierarchischen Identitäten, nicht aber die Transformation der sozialen Ordnung. Wenngleich Venus als Regierende eines weiblichen Herrschaftsbereichs betrachtet werden kann, scheitert Nana an der Verwirklichung des Mythos: Sie lebt in einer Realität, in der die Liebhaber das ökonomische Kapital besitzen. Sie dominiert ihre Liebhaber, wird aber gleichzeitig auf ihr weibliches (biologisches) Geschlecht reduziert. Ihr Herrschaftsbereich bleibt somit auf die Sexualität begrenzt. Die Verkörperung als Venus kann hier vielmehr als weiterer „patriarchalische[r] ‚Mythos'" (Lindhoff 1995: 14) gedeutet werden: Die Frau – Nana – wird mythisiert, ihre Subjekthaftigkeit bleibt aber imaginär. Mitverantwortlich dafür ist die Widersprüchlichkeit der im 19. Jahrhundert gültigen imaginierten Weiblichkeit: Die Frau wird auf symbolische Figuren reduziert (*cf. ibid.* 17). Nana ist Verführerin, Tier, Mutter, Hexe und Göttin zugleich. Diese stereotypen Weiblichkeitsmythen, die „das Weibliche in eine idealisierte und dämonische Gestalt" (*ibid.*: 16) spalten, verhindern Nanas Subjektwerdung und Emanzipation. Sie befindet sich in einer Art gesellschaftlichem Vakuum, in dem sie die symbolische Ordnung zu subvertieren versucht. Im Handlungsraum der Sexualität, wo sie auf die Macht und das Kapital ihres Körpers zurückgreifen kann, bedient sie sich der Handlungsmacht und des

Habitus des Mannes, doch es misslingt ihr, das subversive Potential ihres Handelns auf die gesellschaftliche Ordnung auszuweiten. Selbst wenn es ihr gelingt, sich den Zwängen und Unfreiheiten einer Heirat sowie der heterosexuellen Norm zu entziehen, verstrickt sie sich in neue Abhängigkeiten: Der Austausch von Körperkapital gegen monetäres Kapital evoziert ein beidseitiges Abhängigkeitsverhältnis. Doch auch hier gibt es einen Bruch: Nana generiert Phantasmen und gewinnt dadurch Finanzkapital, doch dessen Generierung steht nicht bei allen ihren Beziehungen im Vordergrund. Sie sagt: „Quand un homme me plaît, je couche avec" (Zola 1980 [1880]: 302). Die Kommodifizierung des sexuellen Begehrens bleibt auf einige ausgewählte Liebhaber begrenzt. Durch diese Inkonsequenz modifiziert bzw. schwächt Nana die Macht des Kapitals im Kontext des Kurtisanentums.

Nana ist sich der Macht ihrer körperlichen Anziehungskraft, ihres körperlichen Kapitals durchaus bewusst: „Jamais elle avait senti si profondément la force de son sexe" (*ibid.*: 240), doch das Transformationspotential bleibt auf eben diesen Körper begrenzt. Die Entblößung ihres Körpers ist daher auch mit einer Sozialkritik unterlegt: Wenn Nana sich auszieht, wird nicht nur ihr Körper, sondern gleichermaßen das weibliche Geschlecht enthüllt. Und es ist eben dieses Bewusstsein Nanas von ihrer körperlichen Kontrolle über das männliche Geschlecht, die dem Mann, repräsentiert durch Muffat, Angst einjagt. Im Mythos der Androgynie gesprochen: „Die Macht der androgynen Wesen stiftete Unruhe zwischen den Göttern, befürchteten diese doch einen Umsturz der hierarchischen Ordnung" (Hedwig 2017: 8). Nanas Abweichung von der weiblichen Norm wird demzufolge als Bedrohung für die etablierte Geschlechterhierarchie wahrgenommen: Beispielhaft wird dies am erschaudernden Muffat[7] sichtbar, dem die Bedrohlichkeit Nanas offenbar wird. Die Kurtisane steht in ihrem „luxe royal" (*ibid.*) als der Comte sie mit dem Marquis de Chouard im Bett erwischt: „Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe" (*ibid.*). Muffat wird Zeuge davon, wie der Marquis durch Nanas „triomphe de déesse" (*ibid.*) zur „ruine comique et lamentable" (*ibid.*) entwürdigt wird.

Die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse und Wünsche gelingt der Protagonistin durch ihr Verhalten nicht. Da Nana keine Nymphomanin ist, zeigt sie

7 „Traversé d'un grand frisson, il répétait: - Mon Dieu!... Mon Dieu!" (Zola 1980 [1880]: 313)

sich phasenweise angewidert von den Liebhabern. Zudem ist ihr die Monotonie ihres Lebens lästig, sie fühlt sich „enfermée dans son métier de fille“ (Zola 1980 [1880]: 226). Der weibliche Beruf kann hier mit dem weiblichen käuflichen Körper, durch den sie als Frau und als Objekt determiniert wird, gleichgesetzt werden. Des Weiteren kritisiert Nana, dass nicht die Sexualmoral der Männer, sondern die ihrige von der Gesellschaft infrage gestellt wird. Die Behauptung, dass „[c]ette fille a ensorcelé ce malheureux [Muffat]“ (*ibid.*: 281), kann Nana nicht nachvollziehen und kritisiert ihrerseits die öffentliche Doppelmoral: „La société est mal faite. On tombe sur les femmes quand ce sont les hommes qui exigent les choses“ (*ibid.*: 319).

Nana kann durch ihr Handeln keine Sittentransformation bewirken; vielmehr wird sie der (angeblichen) Schuld am Sittenverfall wegen angeprangert: Sie pervertiert Sitten und gängige Geschlechtsidentität, ohne sie zu transformieren. Die Androgynie demontiert die imaginäre Grenze zwischen weiblich und männlich, doch der Geschlechterdualismus bleibt letztendlich bestehen und ist weiter hierarchisch (männlich) dominiert.

Die Deviation der Protagonistin findet in zwei Richtungen statt: Sie begibt sich einerseits auf zwischengeschlechtliche Gratwanderungen, andererseits überspannt sie in exzessiver Weise Weiblichkeitsstereotype. Radikale Positionen wie die Hyperweiblichkeit und Hypersexualität Nanas bilden für den Mann einen verführerischen Gegenpol zur Norm, doch sie werden – ebenso wie die Dekonstruktionsweisen der binären Ordnung (Androgynie und Bisexualität) – als gegen die Konventionen verstoßende, ‚anormale‘ Prinzipien wahrgenommen.

In *Nana* erscheint eher der Mann als Opfer der weiblichen Anziehungskraft und weniger die Frau als Ware. Der Prozess der Dekonstruktion des verklärenden Bildes der göttlich anmutenden Nana weist darauf hin, dass die reale Frau durch die Gesellschaft stigmatisiert wird. Nana wird trotz ihrer Macht die Befähigung zu einer Subjektrolle abgesprochen, sie bleibt „Signifikant des Begehrens des Mannes, weshalb sie ihren weiblichen Körper zum Fetisch macht und in eine phallische ‚Maskerade‘ bannt“ (Lindhoff 1995: 77).

Nanas Verhaltensweisen erscheinen als nicht sittenkonformer Normbruch, unter anderem auch wegen ihrer Sonderrolle als ‚das Andere‘. Sie unterläuft gesellschaftlich und geschlechtlich normierte Verhaltens- und Umgangsformen und

missachtet die Regeln der Sittlichkeit. Letztendlich zahlt sie dafür mit ihrem Körper und dem damit verbundenen Machtverlust ihren Tribut. Im Eingangszitat heißt es: „Et Nana […] restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé" (Zola 1980 [1880]: 27). Und es ist wahr, dass Nana stark genug ist, um die Männer ihres Umfeldes zu zerstören. Doch die Destruktion bleibt für sie selbst nicht folgenlos – *elle en est entamée* –, denn sie stirbt an den Folgen ihres nonkonformistischen Handelns. Sie subvertiert zwar den traditionellen Geschlechterdualismus durch vielfältige Normabweichungen, doch das umstürzlerische Potential wird auch ihr zum Verhängnis: Aus der Heldin im Marmorleib, der Rebellin gegen die Geschlechterordnung, wird eine körper- und damit machtlose Frau.

Bibliographie

BEAUVOIR, SIMONE DE (1961 [1949]): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.* München / Zürich: Knaur.

BOURDIEU, PIERRE (1979): La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

— (1992): „La logique des champs". In: *id.* / Wacquant, Loïc (Hgg.): *Réponses: pour une anthropologie réflexive.* Paris: Seuil, 71-90.

BUTLER, JUDITH (2014 [1991]): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt / Main: Suhrkamp.

— (2019 [1996]): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

FOUCAULT, MICHEL (2014 [1983]): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

FUNK, JULIKA (1995): „Die schillernde Schönheit der Maskerade – Einleitende Überlegungen zu einer Debatte". In: Bettinger, Elfi / Funk, Julika (Hgg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung.* Berlin: Erich Schmidt, 15-30.

GALAND, DAVID (2005): „De la marginalité de la cocotte: l'odeur de la demi-mondaine dans Nana de Zola". In*: Particularités physiques et marginalité dans la littérature*. Cahier XXXI, 119-129. Rennes: Presses universitaires de Rennes, books.openedition.org/pur/11852 (letzter Zugriff: 18.02.23).

GONZALEZ-QUIJANO, LOLA (2015): *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs à Paris au XIXe siècle*. Paris: Vendémiaire.

GOUGELMANN, STÉPHANE / VERJUS, ANNE (Hgg.) (2016): *Écrire le mariage en France au XIXe siècle*. St. Etienne: Publications de l'Université de Saint Etienne.

HEDWIG, MATTHIAS (2017): *Androgynie in Mythos, Psychologie und Medienkultur*, www.mythos-magazin.de/mythosforschung/mh_androgynie.pdf (letzter Zugriff: 18.02.23).

HELDUSER, URTE (2000): „‚Maskerade' als ‚weibliche Natur'. Literatur und Geschlechterdiskurs um 1900". In: *Der Deutschunterricht* 2, 15-26. Hannover: Friedrich.

HENNESSY, JACQUELINE (1996) : *Nana au continent noir: les images de la Primitive dans Nana d'Émile Zola.* Master Thesis, Manitoba: National Library of Canada, mspace.lib.umanitoba.ca/xmlui/bitstream/handle/1993/19129/Hennessy_Nana_au.pdf?sequence=1&isAllowed=y (letzter Zugriff: 31.03.23).

JENNINGS, CHANTAL (1971): „Les trois visages de Nana". In: *The French Review* 44, 2, 117-128.

KAPLAN, DANA / ILLOUZ, EVA (2021): *Was ist sexuelles Kapital?* Berlin: Suhrkamp.

LEHNERT, GERTRUD (1997): *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte.* München: dtv.

LINDHOFF, LENA (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler.

MANGELSDORF, MARION / PALM, KERSTIN / SCHMITZ, SIGRID (2013): „Körper(-sprache) – Macht – Geschlecht". In: *FZG–Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* 19, 2, 5-18, elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/fzg.v19i2.02 (letzter Zugriff: 01.09.2022).

SCHMAUßER, BEATRIX (1991): *Blaustrumpf und Kurtisane. Bilder der Frau im 19. Jahrhundert.* Zürich: Kreuz.

SCHRADER, SABINE (1997): „Überschreitungen: Androgynie und Homosexualität in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts". In: Völger, Gisela (Hg.): *Sie und Er*. Bd. 2. *Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich.* Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum, 219-224.

VIRGINIE, PRIOUX (2009): „Nana: Satin ou Satan? L'image romanesque des faits de déviance féminins: un pari osé pour Zola". In: *¿Interrogations? Revue pluridisciplinairs de sciences humaines et sociales,* N°8: *Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins*, www.revue-interrogations.org/Nana-Satin-ou-Satan-L-image (letzter Zugriff: 18.02.2023).

ZOLA, ÉMILE (1980 [1880]): *Nana*. Paris: Rive-Gauche Productions.

CORA ROK

Klassismus, Kommodifizierung und Widerstand in Maupassants Novellen *Boule de Suif* (1880), *La Maison Tellier* (1881) und *Mademoiselle Fifi* (1882) – eine marxistische Lesart

Marx décrit l'aliénation, dans le contexte du travail, comme un processus de réification dès lors que le travailleur ne peut disposer ni de la mesure de sa force de travail, ni de la nature de ses activités, ni du fruit de son travail. Par analogie, on peut parler d'aliénation à propos du travail sexuel dans le cadre duquel le corps devient une marchandise qui peut parfois échapper au contrôle du *prestataire* – et bien sûr, on peut supposer que des aspects de la personnalité sont également aliénés. Cependant, comme tout autre travail, le travail du sexe n'est pas nécessairement la conséquence d'une situation d'exploitation. C'est précisément cette tension entre autodétermination et hétéronomie dans le domaine des services sexuels que Maupassant explore dans les nouvelles *Boule de Suif* (1880), *La Maison Tellier* (1881) et *Mademoiselle Fifi* (1882). Il montre que ce ne sont pas seulement les prostituées qui se vendent ou qui sont réifiées. Les différents usages du corps, autodéterminé ou hétéronome, les structures mercantiles des relations entre les protagonistes, les effets du capitalisme sur les structures de la conscience et sur les relations interpersonnelles, le passage de la valorisation à la dévalorisation de la prostituée: tous ces aspects seront au centre de ma contribution. La question de l'attitude de Maupassant face à la prostitution, c'est-à-dire sa position entre idéalisation et critique sociale, sera également abordée.

Für einen Band, der sich dem Thema *corps et capital* verschrieben hat, gibt es nichts Näherliegendes als literarische Figuren ins Visier zu nehmen, deren Körper im wörtlichen Sinne ihr Kapital darstellen. Während in der Maupassant-Forschung insbesondere die Novelle *La Parure* (1884) unter dem Blickwinkel marxistischer Theorie betrachtet wurde (*cf*. Nyagu / Mbah 2018; Castella 2000), sollen im Folgenden aus marxistischer Perspektive drei Novellen Maupassants, deren Protagonistinnen Prostituierte sind – *Boule de Suif* (1880), *La Maison Tellier* (1881) und *Mademoiselle Fifi* (1882) – im Hinblick auf die Frage untersucht werden, wie der Autor die Beziehung zwischen weiblichem Körper und merkantilen Strukturen inszeniert. Es wird zu sehen sein, dass Maupassant das Spannungsfeld zwischen selbst- und fremdbestimmtem Körpereinsatz in Tauschprozessen auslotet und die Auswirkungen des Kapitalismus auf Bewusstseinsstrukturen und zwischenmenschliche Verhältnisse aufzeigt. Dabei führt er einerseits den Klassismus des 19. Jahrhunderts vor Augen, der sich in Form von Diskriminierung und Ausbeutung der

sozial niederen Klasse äußert, die in den exemplarischen Texten durch die Figur der Prostituierten repräsentiert wird. Andererseits bringt er den ökonomischen Charakter unterschiedlicher zwischenmenschlicher Beziehungen zum Vorschein und stellt – vor allem in *La Maison Tellier* – in Frage, ob der Handel mit dem eigenen Körper als Form entfremdeter Arbeit gesehen werden muss, wenn er auf Fairness und Freiwilligkeit basiert. Kontrastiert wird der Verkauf des Körpers in *Boule de Suif* und *Mademoiselle Fifi* darüber hinaus mit dem Ausverkauf individueller Wertvorstellungen, hier konkret an den Patriotismus geknüpft, durch den die personale Integrität der Prostituierten erst bedroht zu werden scheint.

Marxismus und Maupassant – „Freier und Frauenbefreier“[1]?

Die Prostitution ist nach Marx zwar durchaus als Gewerbe zu verstehen, als eine Arbeit, bei der physische und geistige Fähigkeiten zum Einsatz kommen, produziert wird aber nichts Materielles, sondern der Körper selbst – und eine gewisse mentale Anteilnahme – wird als temporäre Gebrauchsware verkauft. Als entfremdete Arbeit bezeichnete Marx Tätigkeiten, bei denen der Einzelne über das, was produziert wird, und die Art, wie produziert wird, nicht frei entscheiden kann. Darüber hinaus kann das Produkt, in das die Arbeitskraft entäußert wird, nicht wieder angeeignet werden, da nicht für die Befriedigung eigener Bedürfnisse gearbeitet wird, sondern um das Kapital eines anderen zu steigern, der von dem Mehrwert hauptsächlich profitiert (*cf.* Marx 2009 [1844]: 88sqq. u. 1968 [1867]: 223). In diesem Sinne beschrieb Marx die Prostitution in seinen *Ökonomisch-Philosophischen Manuskripten* von 1844 als einen „Ausdruck der *allgemeinen* Prostitution des *Arbeiters*“ (Marx 2009 [1844]: 118, Fußnote I, H.i.T.) in kapitalistischen Systemen. Das Bordell als Unternehmen oder der Zuhälter, der die Geschäfte managt, wären dann das, was für den Arbeiter der Kapitalist ist, der die Produktionsmittel zur Verfügung stellt und damit die Entscheidungsmacht hat. Da für Marx die Prostitution ein ‚Verhältnis‘ darstellt, ist der Kapitalist davon nicht ausgenommen und gehört also auch in die Kategorie der sich Prostituierenden (*cf. ibid*.). Im *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) wird die Prostitution sogar als

[1] Dieser Ausdruck ist einem Artikel des Historikers Tristam Hunt über Friedrich Engels entnommen, der in der Theorie die Prostitution als ausbeuterische Praxis verurteilte, aber in der Praxis die Dienste käuflicher Damen begeistert in Anspruch nahm, was u. a. aus einem Brief von 1846 an Marx hervorgeht, in dem Engels von den Pariser Prostituierten schwärmt (*cf.* Hunt 2009).

Komplement zur bürgerlichen Ehe gesehen, insofern die Frau in beiden Institutionen als „Produktionsinstrument“ (Marx / Engels 1972 [1848]: 478) ausgebeutet werde. In seiner Schrift *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) hat Friedrich Engels diese Position noch konkretisiert und der Monogamie den „Hetärismus mitsamt seiner extremsten Form, der Prostitution“, gegenübergestellt, die nur vermeintlich eine „Geschlechtsfreiheit“ vorgebe, aber eigentlich die „unbedingte Herrschaft der Männer über das weibliche Geschlecht“ (Engels 1962 [1884]: 69) verfestige. In einer kommunistisch organisierten Gesellschaft könnte aber, so Marxens und Engels Überzeugung, dieser Herrschaft ein Ende gesetzt werden (*cf.* Marx / Engels 1972 [1848]: 479).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert steigt in der französischen Gesellschaft die Zahl der Prostituierten, die ab den 1870er-Jahren immer schwerer statistisch zu erfassen sind, erheblich an, da neben den offiziellen Häusern auch zunehmend klandestin praktizierende Prostituierte verzeichnet werden konnten (*cf.* Corbin 1982: 65). Diese Entwicklung korreliert mit einer Zunahme der Thematisierung der Prostitution in den naturalistischen Romanen – man denke an *La Dame aux camélias* (1848) von Alexandre Dumas fils, Émile Zolas *Nana* (1880), Paul Alexis’ *La Fin de Lucie Pellegrin* (1888), Paul Adams *Chair Molle* (1885) oder Joris-Karl Huysmans *Marthe, histoire d’une fille* (1876).[2] Auch Maupassant lässt in gut 40 seiner Novellen Prostituierte auftreten (*cf.* Castella 2000: 64). Mit den Positionen von Marx und Engels ist er insoweit auf einer Linie, als er die Ehe als widernatürliche Institution ablehnte, aber vor allem deswegen, weil seiner Ansicht nach die Monotonie der Monogamie unweigerlich zu Ehebruch führen müsse (*cf.* La Torre Gimenez 2011: 75). Der sentimentalen Variante von Liebe stand Maupassant generell skeptisch gegenüber (*cf. ibid.*: 72). Schließlich war er ein leidenschaftlicher Verfechter der Polyamorie und wusste als klassischer Lebemann die Freuden der käuflichen Liebe zu schätzen, die ihm allerdings eine Syphilis-Erkrankung bescherte. In seinen literarischen Schriften werden nur selten – Helmut Kessler

[2] *Cf.* die über 1000-seitige Sammlung von 14 Romanen und 15 Erzählungen aus den Jahren 1876-1922 in: Dottin-Orsini / Grojnowski 2008. Inspiration holten sich die Autoren entweder aus den Archiven der Sittenpolizei oder aus dem 1836 erschienenem psychologisch-medizinischen Œuvre *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l’hygiène publique, de la morale et de l’administration* von Alexandre Parent-Duchâchelet (*cf.* Lang 2010).
Zu *Nana cf.* im vorliegenden Band den Beitrag von Joni Farida Nienaber, zu *Marthe, histoire d’une fille cf.* den Beitrag von Teresa Cordero Villar.

nennt zum Beispiel die Novelle *L'Odyssée d'une Fille* (Kessler 1966: 103; *cf.* auch Gaudefroy-Demombynes 1943: 167) – die sozio-ökonomischen Bedingungen oder anderweitige Schicksalsschläge explizit thematisiert, durch die erklärt werden könnte, warum Frauen in die Prostitution gedrängt oder – wenn man einen heutzutage gängigen Begriff verwenden will, der den Dienstleistungscharakter der Arbeit betont, – zu Sexarbeiterinnen[3] werden. In den drei hier behandelten Texten spielt die Vorgeschichte der Damen keine Rolle.[4] Auch die Zuhälterei wird – obwohl sie in der Novelle *La Maison Tellier* ein zentrales Motiv darstellt – nicht als Ausbeutungsbetrieb inszeniert. Im Gegenteil wird eine gewisse Selbstbestimmtheit der Prostituierten nahegelegt, der, wie *Boule de Suif* zeigt, allerdings Grenzen gesetzt sind.

Boule de Suif – Der Körper der Prostituierten als Schlachtfeld

Mit Erscheinen der Novelle *Boule de Suif* 1880 in einem Band, der Texte namhafter Autoren wie Zola und Huysmans vereint, wird der jugendliche Freund und Protegé von Gustave Flaubert Guy de Maupassant quasi über Nacht berühmt. Erzählt wird die Geschichte von Elisabeth Rousset, wegen ihrer körperlichen Fülle „Boule de Suif" genannt, einer Prostituierten, die zu Zeiten des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 ihr Gewerbe in ihrer Heimatstadt Rouen aufgibt, weil sie sich nicht für Liebesdienste an den preußischen Besatzern hergeben will. Zusammen mit neun Personen will sie in einer Kutsche nach Le Havre gelangen, wobei sie die Einzige ist, die an Proviant für die lange Reise gedacht hat. Zu den Mitreisenden gehören drei Paare, Graf und Gräfin (Monsieur und Madame de Bréville), ein Baumwollindustrieller und seine Frau (Monsieur und Madame Carré-Lamadon), ein zu Geld gekommener Weinhändler, ebenfalls mit Gattin (Monsieur und Madame Loiseau), sowie zwei (namenlose) Nonnen und ein als „démoc" (Maupassant 1880: 64) vorgestellter allein reisender Mann (Cornudet). Wird die Protagonistin noch zu Beginn der Kutschfahrt von allen Seiten – außer von Cornudet – streng beäugt und ihr Gewerbe abgewertet, erntet Elisabeth nicht nur den Respekt der

[3] In Maupassants Novellen finden wir freiwillig den älteren Begriff. Zum Begriff der Sexarbeit *cf.* Küppers 2016. In dieser Aufarbeitung des Forschungsstands werden Sexarbeit und Prostitution synonym verwendet. Es gibt aber auch Ansätze, Sexarbeit mit Selbstbestimmtheit sowie Freiwilligkeit und Prostitution mit Unterdrückung innerhalb eines patriarchalen Systems zu verknüpfen (*cf.* Schrupp 2018).

[4] Auch wenn sich in *La Maison Tellier* die Prostituierten während der Kommunionsszene an ihre eigene unschuldige Kindheit erinnern und darüber in Tränen ausbrechen.

hungrigen Mitreisenden, als sie ihre Essensvorräte teilt, sie steigt auch in ihrem Ansehen, nachdem sie „avec une émotion vraie" (*ibid.*: 63) ihre Abneigung gegenüber den Preußen kundgetan hat und sich dadurch als Person zu erkennen gibt, die sehr wohl höhere Wertmaßstäbe, und zwar patriotische, kennt, an die sie ihre Würde knüpft. Als Franzosen fühlen sich die unterschiedlichen Klassen angehörenden Kutscheninsassen nun geeint, vor allem aber ist das kurzzeitige Anerkennungsverhältnis der Tatsache geschuldet, dass die Repräsentanten der Bourgeoisie, des Adels und des Klerus den durch die vermeintlich schändliche Arbeit erzeugten Wert abschöpfen können. Als Tauschobjekt fungiert eine Fußheizung, die Madame de Bréville an Elisabeth abtritt. In erster Linie aber zeigen sich die höhergestellten Damen dadurch erkenntlich, dass sie Elisabeth in ihre Konversation einbeziehen und schmeichelhafte Worte an sie richten. An einem Gasthof angekommen, macht Cornudet Elisabeth Avancen, die sie zurückweist, da die Unterkunft in der Hand der Preußen liegt und sich für ihr Empfinden ein Stelldichein unter diesen Umständen nicht schickt. Ihre überraschende „pudeur patriotique" (*ibid.*: 81), die Cornudet allerdings respektiert, wird jedoch für die Reisegemeinschaft zum Hindernis, da der Preußische Ortskommandant die Fortsetzung der Fahrt verhindert, weil sich Elisabeth auch ihm verweigert.

Hier lohnt sich ein Blick in die lange Ouvertüre der Novelle, eine Milieuschilderung, in der die Umstände der Besatzung der Stadt Rouen mit ironischem Unterton geschildert werden: Nach Beruhigung der Lage „[l]e devoir commençait pour les vaincus de se montrer gracieux envers les vainqueurs" (*ibid.*: 56). Die wohlhabenden Bewohner, die trotz des Krieges noch ihre Geschäfte am Laufen halten wollen, taktieren, um aus der Situation Nutzen schlagen zu können. Dazu gehört, die Preußen gut zu behandeln, die Kommandanten zum Essen nach Hause einzuladen – „puis on pouvait, un jour ou l'autre, avoir besoin de sa protection" (*ibid.*). In Szene gesetzt wird die Doppelmoral der besitzenden Klassen, die sich in schizophrenen Umgangsformen mit dem Feind zwischen Distanzierung in der Öffentlichkeit und opportuner Höflichkeit im Privaten zeigt – denn „qu'il demeurait bien permis d'être poli dans son intérieur pourvu qu'on ne se montrât pas familier en public, avec le soldat étranger" (*ibid.*: 57). Auf diese Weise wird bereits antizipiert, dass Loiseau, der Parvenu mit seinem billigen Wein, der erste aus der gehobenen Gesellschaftsschicht sein wird, der seine Jovialität im Umgang mit der Prostituierten

mit der Ausnahmesituation des Kriegs rechtfertigt, um ungeniert von ihrem Proviant zu naschen. Der Opportunismus wird auch in den Folgeszenen zur Schau gestellt. Als die Kutsche von preußischen Soldaten angehalten wird, ist es wieder Loiseau, der sich zu einem freundlichen Gruß herablässt, stets zu einer gewissen Unterwerfung bereit, um davon zu profitieren; und es ist das Ehepaar Loiseau, das beim abendlichen Kartenspiel im Gasthaus mogelt, auch hier ehrgeizig bemüht, mit allen Mitteln die Oberhand zu behalten.

Als die Reisenden den Grund erfahren, warum sie an der Weiterfahrt gehindert werden, wird in freier indirekter Rede die Meinung der sechs Repräsentanten der Adelsschicht und des Großbürgertums zu dem unmoralischen Begehren des preußischen Offiziers wiedergegeben:

> On en voulait presque à cette fille, maintenant, de n'avoir pas été trouver secrètement le Prussien, afin de ménager, au réveil, une bonne surprise à ses compagnons. Quoi de plus simple? Qui l'eût su d'ailleurs? Elle aurait pu sauver les apparences en faisant dire à l'officier qu'elle prenait en pitié leur détresse. Pour elle ça avait si peu d'importance! (*ibid*.: 88)

Die kapitalistischen Vertreter der höheren Schichten wollen die Prostituierte überreden und drängen sie, ihre Moral zugunsten der Gemeinschaft für kurze Zeit zurückzustellen. Der eigene Vorteil ist für sie das höchste Gut und Elisabeth wird als ‚Arbeiterin' dafür von ihnen genötigt. Ihre Weigerung stößt vermehrt auf Unverständnis. Madame Loiseau spricht aus, was auch die anderen bewegt, beginnend mit der Sorge um das eigene Interesse:

> Nous n'allons pourtant pas mourir de vieillesse ici. Puisque c'est son métier, à cette gueuse, de faire ça avec tous les hommes, je trouve qu'elle n'a pas le droit de refuser l'un plutôt que l'autre. Je vous demande un peu, ça a pris tout ce qu'elle a trouvé dans Rouen, même des cochers! (*ibid*.: 91)

Der wertschätzende patriotische Diskurs wird vom bürgerlich-kapitalistischen Interessensdiskurs abgelöst: Die Prostituierte wird auf eine Arbeiterin reduziert, die ihr Metier nicht erfüllt, beschimpft („cette gueuse") und schließlich als Ding, als ein Es („ça"), bezeichnet.

Bei den Strategien, wie man Elisabeth doch dazu bewegen könnte, sich dem Kommandanten hinzugeben, stechen zwei Bezüge auf den Körper hervor. Madame Loiseau rühmt die Ehrbarkeit des preußischen Soldaten, der sich auch mit Gewalt an den anderen Damen hätte bedienen können, aber legitimerweise die Prostituierte und ihren vermeintlich verfügbaren Körper vorziehe:

> Moi, je trouve qu'il se conduit très bien, cet officier. Il est peut-être privé depuis longtemps; et nous étions là trois qu'il aurait sans doute préférées. Mais non, il se contente de celle à tout le monde. Il respecte les femmes mariées. Songez donc, il est le maître. Il n'avait qu'à dire: „Je veux", et il pouvait nous prendre de force avec ses soldats. (*ibid.*)

Hiermit führt sie nicht nur eine Taxonomie ein, die die reisenden Frauen auf verschiedene Wertigkeitsstufen verteilt („femmes mariées" – „celle à tout le monde"), sondern hofft auch, bei ihren Gefährtinnen die Angst vor einem möglichen Zugriff auf den ehrbaren, schützenswerten, noch nicht kommodifizierten Körper zu schüren.[5]

Als erfolgreiche Strategie entpuppt es sich indes, den Körper von Elisabeth neu zu definieren und ihren Liebesdienst als Heldentat zu verkaufen. Das durch den Erzähler zu Beginn der Novelle gezeichnete Bild von Elisabeth,[6] die trotz ihrer Fülle („Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges", *ibid.*: 64) als erotisches Objekt präsentiert wird („une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser", *ibid.*), das, wie ihr Name schon verrät, ‚konsumiert'[7] werden kann („pareils à des chapelets de courtes saucisses", „pomme rouge", *ibid.*), wird nun durch die Assoziationen der Mitreisenden überschrieben. In Elisabeths Gegenwart beginnen sie, den heroischen Opfermut berühmter weiblicher historischer Figuren hervorzuheben. Dabei wird der Leib als ‚Schlachtfeld' und ‚Waffe' bezeichnet und durch die Verdinglichung für den Tauschhandel vorbereitet:

> On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté, à la vengeance et au dévouement. (*ibid.*: 93sq.)

Mit diesen Worten wird an die Macht der Frau, einen Mann durch die körperliche Liebe zu unterwerfen, erinnert und das Verhältnis gleichsam umgedreht, als wäre es Elisabeth, die den Kommandanten verführen und unter Druck setzen könnte. Die Geschlechtsrollenzuschreibung wird dabei zugespitzt auf die mythischen Gestalten der kämpferischen Amazone und der heroischen Verführerin, insbesondere aber auf die Figur des Opfers: „On aurait pu croire, à la fin, que le seul rôle de la femme, ici-bas, était un perpétuel *sacrifice* de sa personne, un abandon continu

5 Bezeichnenderweise äußert sich die junge Industriellengattin positiv über die äußerliche Attraktivität des preußischen Kommandanten (*cf.* Maupassant 1880: 90) und demonstriert damit ihre moralische Flexibilität, die ihr gestattet, den Feind auf Basis neuer Maßstäbe (schöner Körper in falscher Uniform) in ein vorteilhaftes Licht zu rücken.

6 Ihr richtiger Name fällt im Übrigen nur vier Mal in der Novelle, nie wird er von den Mitreisenden ausgesprochen (*cf.* Moreau 2009: 6).

7 *Cf.* auch Forestier 1995: 46: Forestier spricht von der „Femme comestible".

aux caprices des soldatesques“ (*ibid.*: 94, H.v.m.). Nachdem Elisabeth den Handel eingegangen ist, feiert die erleichterte Gesellschaft ihren erfolgreichen ‚Geschäftsabschluss‘ mit einem wilden Gelage. Am nächsten Tag wird Elisabeth als ‚verbrauchte Ware‘ wieder, wie zu Beginn der Novelle, herablassend behandelt und sozial degradiert.

Maupassant führt vor Augen, wie versachlichte Verhältnisse durch Menschlichkeit aufgebrochen werden können und welche Mechanismen hinter Verdinglichungsprozessen stecken, die durch eine Nutzen-Logik rechtfertigt werden sollen. Der Leser erfährt nicht, ob der Kommandant Elisabeth bezahlt hat oder ob der Handel ‚nur‘ die freie Weiterfahrt der Gesellschaft zum Tausch vorsah. Das Geschäft, das zwischen Boule de Suif und dem Kommandanten abgeschlossen wird, bezeichnet Charles Castella zwar als „abusive“, aber doch als vorteilhaft und spricht von einem „Happy end, malgré les pleurs de l’héroine devant le mépris de ses compagnons“ (Castella 2000: 65). Ihren Körper hat Elisabeth nur widerwillig zur Verfügung gestellt, für die Nötigung ist eine größere Mittäterschaft zur Verantwortung zu ziehen. Während das Geschäft mit dem Kommandanten zustande kommt, wird der Lohn – die in Aussicht gestellte Anerkennung der Gesellschaft für das ‚heroische Opfer‘ der Prostituierten – verweigert. Castella, der in seiner *Lecture sociogénétique* merkantile Strukturen in den *Contes und Nouvelles réalistes* von Maupassant aufdeckt, zieht einen Vergleich zwischen Boule de Suif, Subjekt der Fiktion, und dem Arbeiter, Subjekt der Geschichte, und hält fest, dass beide die Befriedigung lebenswichtiger Bedürfnisse der Gemeinschaft sicherstellen, aber unter einem ungerechten sozialen System leiden bzw. ausgebeutet werden. Maupassant zeichne daher „l’image excessive par laquelle ‚putanat‘ métaphorise ‚proletariat‘“ (*ibid.*: 136sq.). Indem am Ende der Novelle, während die Kutschfahrt schweigend fortgesetzt wird und Elisabeth „pleure sa honte“ (Maupassant 1880: 105), wodurch die sozialen Verhältnisse wieder in ihre frühere Form zurückgefallen sind, Cornudet die Marseillaise zu pfeifen beginnt, gestattet sich Maupassant durch die Figur dieses ‚Demokraten‘ einen ironischen Kommentar auf den (noch) gleichsam vergebens geführten Kampf des Volkes für seine Freiheit. Die revolutionäre Marseillaise, über die sich Cornudet mit der betrogenen Prostituierten solidarisiert, wodurch sich ein aufbegehrendes Proletariat zu formieren scheint, bedroht die kapitalistische Bürgergesellschaft:

> Toutes les figures se rembrunirent. Le chant populaire, assurément, ne plaisait point à ses voisins. Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l'air prêts à hurler comme des chiens qui entendent un orgue de barbarie. Il s'en aperçut, ne s'arrêta plus. Parfois même il fredonnait les paroles:
>
> Amour sacré de la patrie,
> Conduis, soutiens, nos bras vengeurs,
> Liberté, liberté chérie,
> Combats avec tes défenseurs! (*ibid.*)

Beschwingt und „avec une obstination féroce" (*ibid.*) betont Cornudet die Worte der sechsten Strophe und zwingt die Insassen der Kutsche zur unbequemen Einsicht, dass ihre „amour sacré de la patrie" (*ibid.*) nur geheuchelt ist, da die Verteidiger*innen der Freiheit zum eigenen Vorteil jederzeit geopfert werden.

La Maison Tellier – Das Bordell als gesellschaftliches Regulativ

Eine ganz andere Atmosphäre wird in der 1881 erschienenen Novelle *La Maison Tellier* entfaltet, die von einem vorbildlich organisierten Freudenhaus erzählt, das von Männern unterschiedlicher Schichten geschätzt wird. Zum Leidwesen der gewohnheitsmäßig abendlich dorthin pilgernden Kunden hat das Etablissement geschlossen. Madame Tellier, die Chefin des Bordells, ist mitsamt ihren Sexarbeiterinnen Fernande, Raphaële, Rosa la Rosse, Louise und Flora zur Kommunion ihrer Nichte aufs Land gefahren. Ausführlich schildert Maupassant, was passiert, wenn der Mann nicht durch die erotische Zuwendung der Frau gezähmt wird: Die ehrbaren Kleinbürger streifen ziellos durch die Stadt und wissen nicht, was sie mit dem angebrochenen Abend anfangen sollen. Erst beginnen sie sich wegen einer Kleinigkeit zu streiten, dann wird dem Steuereinnehmer vorgeworfen, sich Vorteile bei den Bezügen zu verschaffen. Die Seeleute wiederum – es handelt sich um französische und englische Soldaten – werden aggressiv, randalieren in der Stadt, grölen ihre jeweiligen Nationalhymnen und beginnen eine Schlägerei, während ein Betrunkener vor der verschlossenen Tür des Bordells hocken bleibt und in Tränen ausbricht.

Das Bordell ist also von öffentlichem Interesse, ein „établissement d'utilité publique" (Maupassant 1899 [1881]: 15sq.), wie es bei Maupassant heißt, und kann demnach als gesellschaftliches Regulativ betrachtet werden, insofern es eine Egalisierung und Pazifizierung der (männlichen) Kundschaft bewirkt; weder Beruf noch Herkunft werden bewertet, es bietet eine „débauche honnête" (*ibid.*: 7),

spendet Trost und besänftigt, womit es der Kanalisierung für ansonsten fehlgeleitete Affekte und Triebe dient. Gleich zu Beginn der Novelle wird das Bordell als eine Art Refugium präsentiert:

> La maison était familiale, toute petite, peinte en jaune, à l'encoignure d'une rue derrière l'église Saint-Étienne; et, par les fenêtres, on apercevait le bassin plein de navires qu'on déchargeait, le grand marais salant appelé „la Retenue"' et, derrière, la côte de la Vierge avec sa vieille chapelle toute grise. (Maupassant 1899 [1881]: 4)

Umgeben von heiligen Orten, einer Kirche und einer Kapelle der Jungfrau Maria, nimmt das pittoresk gezeichnete, euphemistisch bzw. normalisierend als einfaches ‚Haus' bezeichnete Bordell eine zentrale Stellung in dem Ort ein, wodurch Prostitution und Religion auf blasphemische Weise miteinander assoziiert werden (*cf.* Lecarme-Tabone 1988: 112). Der ökonomische Charakter des Handels mit sexuellen Dienstleistungen wird durch die quasi familiäre Atmosphäre verschleiert. Die Umgangsformen zwischen den bürgerlichen Stammkunden und den Prostituierten sind höflich, sie haben ein vertrautes Verhältnis und vergnügen sich mal auf distinguierte, mal auf verspielte Weise miteinander. Wie Éléonore Reverzy treffend bemerkt hat, verwandeln sich im Hause Tellier vertikale Beziehungen in horizontale (*cf.* Reverzy 2011: 40). Und doch spiegelt sich in der räumlichen Organisation des Bordells die Struktur einer Zwei-Klassen-Gesellschaft wider. Das Fest nämlich, das nach der Rückkehr der Damen gefeiert wird, findet im Obergeschoss des Hauses statt, wo nur ein Teil der Prostituierten arbeitet und sich den bürgerlichen Klienten widmet, während Louise und Flora, die sogenannten „deux Pompes" (Maupassant 1899 [1881]: 52), für das Vergnügen der proletarischen Klientel im unteren Kneipenbereich zuständig sind. Die Bezeichnung „pompes" verweist nicht nur auf die prunkvolle Üppigkeit der Körper der beiden Frauen und beschwört das Bild einer Schiffspumpe, sondern erinnert auch an die familiären Ausdrücke „une paire de pompes" für Schuhe und „soldat de deuxième pompe" für einen einfachen Soldaten (*cf.* Larousse). Durch diese Antonomasie werden die beiden Prostituierten mit einer wichtigen Funktion für die Bedürfnisse der einfachen Leute, der Seemänner und Soldaten gekennzeichnet:

> Les deux femmes du rez-de-chaussée, Louise, surnommée Cocote, et Flora, dite Balançoire parce qu'elle boitait un peu, l'une toujours en Liberté avec une ceinture tricolore, l'autre en Espagnole de fantaisie avec des sequins de cuivre qui dansaient dans ses cheveux carotte à chacun de ses pas inégaux, avaient l'air de filles de cuisine habillées pour un carnaval. Pareilles à toutes les femmes du peuple, ni plus laides, ni plus belles, vraies

> servantes d'auberge, on les désignait dans le port sous le sobriquet des deux Pompes. (Maupassant 1899 [1881]: 11)

Die karnevalesk erscheinende Kostümierung der beiden weist ironisch auf das revolutionäre Proletariat („l'une toujours en Liberté avec une ceinture tricolore") und auf das romantische Phantasma der kleinen Leute („l'autre en Espagnole de fantaisie") hin. Beide sind als einfache Frauen („Pareilles à toutes les femmes du peuple") selbst Angehörige der unteren sozialen Schicht und werden in dieser Passage als ‚echte' Sklavinnen („vraie servantes") bezeichnet.

Die Tatsache, dass auch sie die Möglichkeit haben, ihren zugewiesenen Platz zu verlassen und die höhere Etage zu betreten, zeigt allerdings die Durchlässigkeit der Bordellorganisation an. Mitnichten kann hier von versachlichten Verhältnissen gesprochen werden, wie die Isotopien aus dem Wortfeld der Wertschätzung zeigen: Es ist von vielsagenden Blicken, „discret" und „délicieux" (*ibid*.: 54), die Rede, von „manières, inclinations, saluts" (*ibid*.: 55); es handelt sich – zumindest dem Anschein nach – um gewachsene und reziproke Anerkennungsbeziehungen. Während die Chefin, Madame Tellier, als „mère très bonne, pleine de mansuétude et de complaisance" *(ibid*.: 6) präsentiert wird, gebärden sich die Prostituierten zuweilen kindisch, so bspw. Rosa la Rosse, die auf den Knien von Monsieur Poulin, dem ehemaligen Bürgermeister, reitet und Nase an Nase mit seinem Backenbart spielt. Suggeriert wird, dass die Prostituierte einen gewissen Gefallen an ihrer Arbeit findet und sich in ihrer Rolle amüsiert, wenngleich bei der Darstellung der pseudo-familiären Verhältnisse inzestuöse Perversionen anklingen. In dem Sinne unterstreicht auch Gabrielle Flipot Meunier, dass sich die Prostituierten mit ihrer Aufgabe der Befriedigung der Lust der Klienten zwar identifizieren, aber wenig über deren eigenes Begehren und die Freiheit der Wahl verraten wird (*cf*. Flipot Meunier 2022). Die übermäßige Gefälligkeit der Damen und die Tatsache, dass den Männern ausnahmsweise nur das Geld für die Getränke, nicht für die Ware ‚Frau' abgenommen wird,[8] erklärt sich einerseits durch den Ausnahmezustand der Feier – daher lautet auch der Schlusssatz von Madame Tellier: „Ça n'est pas tous les jours fête" (Maupassant 1899 [1881]: 57). Es ist also unklar, welche Verhältnisse an anderen ‚normalen' Tagen im Bordell herrschen und ob der wertschätzende Umgang eine

8 Castella merkt ebenfalls an, dass merkantile Strukturen für gewöhnlich familiäre oder eheliche Bande gefährden, jedoch in der Novelle unerwartete Entwicklungen im Bereich der käuflichen Liebe auslösen (*cf.* Castella 2000: 64).

Folge des ‚Entzugs' ist. So gesehen, hat die bürgerliche Schicht am eigenen Leib verspürt, was es bedeutet, wenn die Arbeiterklasse ihr nicht mehr zu Diensten steht, und weil sie die Abhängigkeit von ihr begreift, lässt sie ihr Anerkennung zuteilwerden, ja zeigt sich ihr ergeben. Andererseits wird an anderer Stelle, allerdings mit ironischem Unterton, suggeriert, dass die Prostituierten nicht im Geld ihren Lohn sehen, sondern tatsächlich ein Bedürfnis nach körperlicher Nähe und Zärtlichkeit haben. Als die Prostituierten bei ihrem Besuch auf dem Land das Kommunionskind sehen, „toutes les femmes la voulaient caresser, avec ce besoin d'expansion tendre, cette habitude professionnelle de chatteries" (*ibid.*: 30). Dieses Bedürfnis darf allerdings, marxistisch gedeutet, als Äußerung ihres ‚falschen Bewusstseins', als Form der Entfremdung also, gewertet werden, da es auf die ‚berufsmäßige Gewohnheit zu liebkosen' zurückgeführt werden kann.

Auch im weiteren Verlauf der Novelle inszeniert Maupassant durch die Verbindung von Sinnlichkeit und Unschuld eine Ambiguität in Bezug auf die Rolle der Prostituierten: Wenn Rosa, „peu habituée à dormir les bras vides" (*ibid.*), das vor Kälte zitternde Kind in der Nacht zu sich ins Bett nimmt, mag in der Prostituierten eine warmherzige Mutterfigur zu erkennen sein. Die sinnliche bzw. fast erotische Darstellung der Umarmung („jusqu'au jour la communiante reposa son front sur le sein nu de la prostitutée", *ibid.*: 31) und die Tatsache, dass Rosa sich in ihrer Einsamkeit eigentlich nur selbst zu beruhigen versucht („la pressa contre sa poitrine en l'embrassant, la dorlota, l'enveloppa de sa tendresse aux manifestations exagérées, puis, calmée elle-même, s'endormit", *ibid.*), verweisen jedoch wiederum auf die „habitude professionelle", die Deformation und Entfremdung, die das Verhalten der Prostituierten motiviert.

Während Maupassant in der festlichen Schlussszene die zwischenmenschlichen Verhältnisse im Unternehmen des Bordells entökonomisiert und enthierarchisiert, spielen Handel, Profit und Macht während der Reise aufs Land, die die Prostituierten und die Bordellmutter unternehmen, und im familiären Umfeld der Madame Tellier eine große Rolle. Von ihrem Bruder, Joseph Rivet, wird Madame Tellier vor allem deswegen zur Kommunion eingeladen, weil er und seine Gattin sich von der kinderlosen Verwandten ein Erbe für ihre Tochter erhoffen. Auf Madame Tellier (und die Leser*innen) wirkt die Schwägerin in ihrer Anbiederung „faussement attendrie" (*ibid.*: 45), und so stehen deren künstliche Tränen jenen ‚authen-

tischen‘ gegenüber, die die Prostituierten während der Kommunion in der Kirche vergießen und mit denen sie nicht nur die anwesende Dorfgemeinschaft rühren, sondern vor allem den Priester in leidenschaftliche Ekstase versetzen. Die Passage zeigt, dass die bürgerlichen Figuren ihre Affekte (Tränen) nicht interesselos einsetzen, sondern damit Kapital gewinnen wollen, während die Prostituierten scheinbar ‚echte‘ Rührung zeigen, wenn sie sich außerhalb der üblichen ökonomischen Relation des Sexhandels befinden. Allerdings ist die Deutung dieser Szene in der Sekundärliteratur umstritten: Während Gerald Mead die Novelle als „designed to reveal the pretentiousness, sentimentality, and false consciousness of the prostitutes and to ridicule the simplicity, credulity, and naïve faith of the villagers“ (Mead 1995: 167) liest, besteht Noëlle Benhamou darauf, den ironischen Erzählerkommentar nicht auf die „filles, purifiées par l’atmosphère religieuse“ zu beziehen:

> En montrant les bourgeois et les mercenaires de l’amour communier ensemble, Maupassant réhabilite les filles, qui ne sont pas plus impures que d’autres. Elles ont finalement une vie plus variée et plus honnête que celle des bourgeois. (Benhamou 2011: 87)

Jedoch greift Benhamous Verteidigung der Prostituierten zu kurz: Die affektive Reinigung bleibt insofern folgenlos, als die alten, frivolen Gewohnheiten nach dem Ausflug von den Prostituierten umstandslos wieder aufgegriffen werden, nachdem sie die Reise verschlafen haben:

> Elles dormirent jusqu’à l’arrivée, du sommeil paisible des consciences satisfaites; et quand elles rentrèrent au logis, rafraîchies, reposées pour la besogne de chaque soir, Madame ne put s’empêcher de dire: — „C’est égal, il m’ennuyait déjà de la maison.“
> On soupa vite, puis, quand on eut repris le costume de combat, on attendit les clients habituels; […] dans la bergerie le troupeau était revenu. (Maupassant 1899 [1881]: 51)

Darin ähneln sich die Novellen *Boule de Suif* und *La Maison Tellier*: „Die Personen durchlaufen keine Entwicklung, sie sind am Ende die gleichen, die sie zu Anfang waren“ (Kessler 1966: 22). Das naive Bewusstsein (le „sommeil paisible des consciences satisfaites“) kehrt zurück in den Zustand des Opfertiers („dans la bergerie le troupeau“), des Schafes in der Herde, des falschen Bewusstseins, in dem die Frauen weiter ihrem nächtlichen Handel mit sexuellen Dienstleistungen („la besogne de chaque soir“) nachgehen. Das „costume de combat“, das sie sich anlegen und das an die Rede vom Körper als „un champ de bataille“ in *Boule de Suif* erinnert, zeigt, dass die Arbeit keine gewöhnliche ist – die Vorstellung eines Kriegszustands wird aufgerufen, bei dem es um Eroberung, Unterwerfung geht und für den es

einer bestimmten Uniformierung bedarf, die die Transformation von Individuum zur Rolle und Funktion begleitet.

Es wird noch in einer weiteren Szene deutlich, dass Monsieur Rivet sich aus dem Geschäft seiner Schwester Madame Tellier einen persönlichen Vorteil erhofft. Die übergriffige, geradezu gewalttätige Art und Weise, mit der er versucht, Rosa zum sexuellen Verkehr zu nötigen (*cf.* Maupassant 1899 [1881]: 45sq.), kontrastiert mit dem üblicherweise gewaltfreien Umgang im Freudenhaus, der zwischen Prostituierten und Kunden herrscht, wenn sie die Gepflogenheiten der geschäftlichen Transaktion respektieren. Außerhalb des Bordells, das zugleich bei Maupassant ein quasi idealer Ort des kapitalistischen Handels mit der Ware Sex ist, werden die latente Gewaltsamkeit, die Übergriffigkeit und die patriarchale Hierarchisierung der Geschlechter deutlich. Es ist Madame Tellier, die den Konflikt löst und ihren Bruder in die Schranken weist; Colin Dickson unterstreicht „l'immense autorité dont est investie Mme Tellier tout au long du texte. Agissant comme ‚organisatrice et surveillante'" (Dickson 1990: 48). Ähnlich beschreibt Noëlle Benhamou die straffe Organisation des Bordells, das den Prostituierten zwar Schutz bietet, aber auch als streng geregeltes Arbeitsunternehmen erscheint:

> Les filles sont en effet plus sûres, en meilleure santé que les clandestines. Le système est très contraignant. Les pensionnaires doivent se plier à des règles strictes et subir les reproches de la tenancière, intermédiaire entre la police et la débauche, qui ne supporte pas la désobéissance. Tout écart de langage, mais aussi un retard à table ou plus fréquemment un manque de gentillesse à l'égard d'un client, font l'objet de réprimandes. (Benhamou 2011: 78)

Madame Tellier ist jedoch nicht nur schützende Mutter und Autoritätsperson, die den sexuellen Handel organisiert und überwacht. Sie ist auch ‚gewitzte Geschäftsfrau', wie Nasrullah Mambrol formuliert (*cf.* Mambrol 2019: o. S.), die den *unique selling point* ihrer Mädchen in Bezug auf das männliche Begehren im Blick hat, insofern sie den Klienten, der als Konsument („consommateur") begriffen wird, eine entsprechend abwechslungsreiche Palette an Produkten („échantillon"), also an unterschiedlichen Frauentypen, anbietet:

> Le personnel étant restreint, on avait tâché que chacune d'elles fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal. (Maupassant 1899 [1881]: 7sq.)

In einer späteren Szene findet sich eine Parallele, in der nun den Frauen ihrerseits eine vielfältige Produktpalette, nämlich an Strümpfen, offeriert wird (*cf. ibid.*: 20sqq.). Dadurch wird der kapitalistische Kreislauf „Verkauf des Frauenkörpers –

Kauf von (erotischen) Kleidungsstücken zur Steigerung der Attraktivität des Frauenkörpers“ veranschaulicht. Dem Strumpfbandhändler gelingt es rasch, die Frauen für seine Produkte zu begeistern, als er anbietet, die Strumpfbänder zu verschenken, wenn sie sich diese von ihm anziehen lassen. Er bezeichnet die Frauen pseudo-vertraulich als „mes petites chattes“ und verführt sie mit der Modeware, wobei die Reaktion der Frauen durchaus erkennbar macht, dass dies einem gewaltsamen Akt nahekommt:

> „Allons, mes petites chattes, dit-il, il faut les essayer.“ Ce fut une tempête d'exclamations; et elles serraient leurs jupes entre leurs jambes comme si elles eussent craint des violences. Lui, tranquille, attendait son heure. (*ibid.*: 22sq.)

In dieser Szene wird nicht nur die Prostituierte als leicht zu beeinflussende, kokette Konsumentin portraitiert, Maupassant gestattet sich auch einen sexistischen Erzählerkommentar über die Frau im Allgemeinen, die sich für die Produkte der Schönheitsindustrie ‚natürlicherweise‘ empfänglich zeige:[9] „Les filles poussèrent des cris de joie, puis examinèrent les échantillons, reprises par la gravité naturelle à toute femme qui tripote un objet de toilette“ (*ibid.*: 22).

Dem Ausdruck „marchandise humaine“ (*ibid.*: 50), mit dem der Erzähler an späterer Stelle die im Zugwaggon sitzende Truppe bezeichnet, wobei er in die Perspektive der Reflektorfigur Rivet gleitet, werden die Prostituierten während der Interaktion mit dem Händler tatsächlich gerecht: Auf seinen Tauschhandel eingehend, lassen sie sich von jenem die Beine betätscheln und wie bei einem Warentest begutachten, den Madame Tellier mit ihrer „belle jambe normande, grasse et musclée“ (*ibid.*: 24) gewinnt, während das Bein von Rosa la Rosse, ähnlich wie der Körper von Boule de Suif, mit etwas Essbarem verglichen wird („une chose informe, toute ronde, sans cheville, un vrai ‚boudin de jambe‘“, *ibid.*). Die Prostituierten werden zu Objekten des männlichen Begehrens, zu domestizierten Tieren wie Katzen, zu konsumierbaren Speisen, und handeln statt mit Finanzmitteln mit ihrem eigenen Körper. Als Kontrastfiguren lässt Maupassant der Szene ein altes Bauernpärchen beiwohnen. Ausgestattet mit einem Käfig voller Enten repräsentieren sie eine traditionelle Form des Handels mit Nutztieren und wissen

9 Hier ließe sich noch näher die Funktion der Mode in der Novelle betrachten, die die Protagonistinnen geradezu grotesk verunstaltet, was vor allem während der holprigen Kutschfahrt deutlich wird, wo die Damen in ihren schrillen Kostümen „avec des mouvements de pantins“ (Maupassant 1899 [1881]: 26) durch die Luft gewirbelt werden und erst vor dem Hintergrund einer impressionistisch beschriebenen Landschaft durch die Metapher eines Blumenbuketts ästhetisiert werden. *Cf.* hierzu auch Reverzy 2011: 35.

sich jeglichen anzüglichen Annäherungen zu widersetzen, während die Prostituierten sich durch eben jene von dem Händler in den Naturalientausch verstricken lassen.

Madame Tellier beendet den Handel mit matriarchaler Autorität. Ab welchem Punkt das Maß erreicht ist und sie den Händler, „après s'être montré si grossier" (*ibid.*), in die Schranken weist, wird erzählerisch nicht expliziert. Wichtig jedoch bleibt, dass die Bordellchefin die Kontrolle über die Situation behält und die Würde ihrer Schützlinge – zumindest aus ihrer Perspektive – zu bewahren versteht. Während die Prostituierten also kaum selbstbestimmt handeln können, wird Madame Tellier als durchaus fähige und faire Unternehmerin inszeniert. Als Erbin des Etablissements und ausgestattet mit Erfahrungen in der Unternehmensführung *(cf. ibid.*: 4) ist sie auf der Ebene der besitzenden Klasse anzusiedeln. Dadurch ließe sich auch das respektvolle Verhältnis zwischen Kundschaft und Prostituierten erklären, das sich so nicht in der Novelle *Boule de Suif* sowie in der im folgenden behandelten Novelle *Mademoiselle Fifi* finden lässt, in denen die Prostituierten ohne den Schutz einer aus höherer Schicht stammenden Vermittlerfigur, die über Rechte und Pflichten ihrer Arbeitnehmerinnen wacht, dastehen und dadurch im Handel mit dem eigenen Körper deutlicher dem Druck von außen, Manipulationen und Machtmissbrauch ausgesetzt sind.

Mademoiselle Fifi – Ausbeutung und Widerstand

In der Novelle *Mademoiselle Fifi* (1882), deren Handlung ebenfalls im Deutsch-Französischen Krieg angesiedelt ist,[10] gelingt es Maupassant, die dunklen Seiten der Sexarbeit noch deutlicher zu beleuchten. Hier wird die Prostituierte Rachel Opfer des Sadismus eines preußischen Soldaten, wobei sie körperliche Misshandlungen über sich ergehen, sich aber nicht in ihrem Nationalstolz verletzen lässt. In dieser Hinsicht bildet die Novelle das Gegenstück zu *Boule de Suif*, da die Protagonistin handlungsfähig bleibt und schließlich, um ihre Werte zu verteidigen und ihr eigenes Leben zu retten, den Peiniger tötet.

Bereits in der Exposition wird die Misshandlung der Prostituierten antizipiert, indem der rücksichtslose Vandalismus der preußischen Besatzer geschildert wird, die in einem Schloss in der Stadt Rouen die Stellung halten und aus „ennui"

[10] Zu Maupassants Position zum Deutsch-Französischen Krieg *cf.* Abamine 1989. Abamine bespricht nicht nur die Novellen, sondern wertet auch Briefkorrespondenzen Maupassants aus.

(Maupassant 1898 [1882]: 9) das Mobiliar und einige Kunstgegenstände demolieren. Auch werden sie als verschwenderische Ausbeuter der Natur in Szene gesetzt, da sie „abattaient peu à peu le parc“ (*ibid*.: 4) und mehr Holz verbrennen, als zum Heizen nötig wäre. Die Sporen der Stiefel, die der Kommandant Comte de Farlsberg auf dem „marbre élégant de la cheminée“ (*ibid*.: 3) abgelegt hat und die dort „avaient tracé deux trous profonds“ (*ibid*.) und das unter anderem mit „liqueurs“ beschmutzte „guéridon de marqueterie“ (*ibid*.) sind die ersten in der Exposition genannten Beispiele für die Verschandelung, bei der nicht nur die Opposition von „élégant“ und „maculé“ (*ibid*.) hervorsticht.

> Une tasse de café fumait sur un guéridon de marqueterie maculé par les liqueurs, brûlé par les cigares, entaillé par le canif de l'officier conquérant qui, parfois, s'arrêtant d'aiguiser un crayon, traçait sur le meuble gracieux des chiffres ou des dessins, à la fantaisie de son rêve nonchalant. (*ibid*.)

Auch weist die Beschreibung eine sexuelle Konnotation auf, insofern die eingebohrten Löcher mit dem gewaltvollen Eindringen in eine Frau und die Likör- mit Spermaflecken verglichen werden können.[11] Die Misogynie von Mademoiselle Fifi, des wegen seiner zierlichen Statur und einer sprachlichen Marotte („fi, fi donc“, *ibid*.: 7) so genannten Marquis Wilhem d'Eyrik, wird schließlich explizit, als er der bereits mit einem schwarzen Schnurbart verunstalteten Edeldame auf einem Gemälde die Augen durchschießt (*cf. ibid*.: 12). Eine weitere Vorwegnahme des Übergriffs auf die Prostituierte lässt sich in der Verstümmelung der Venus-Statue, Symbol der Weiblichkeit, Schönheit und Liebe, durch eine zum Zeitvertreib gezündete Schießpulver-Bombe erkennen (*cf. ibid*.: 14).

Während die männlichen Figuren in der höheren Befehlskette noch namentlich vorgestellt werden, bleiben weitere „soldats automates“ (*ibid*.: 7), namen- und stimmlos, womit Maupassant die verdinglichenden militärischen Strukturen hervorhebt, innerhalb derer der Einzelne, der Empfindungsfähigkeit beraubt, auf eine simple Funktion reduziert wird (*cf.* Kessler 1966: 79sq.). So trägt einer der Soldaten, „un vieux sous-officier qu'on n'avait jamais vu rire, mais qui accomplissait

[11] Ritt Deitz, der ebenfalls die sexuelle Konnotation bemerkt, hat das Motiv des „Lochs“ noch weiterverfolgt und stellt den zwei von den Sporen eingekerbten Löchern die beiden Schusslöcher im Gemälde gegenüber. Darüber hinaus betont er, dass die Zahl zwei nun wiederum mit dem *einen* Auge der Protagonistin kontrastiert, die als „une brune toute jeune, *à l'œil noir*“ beschrieben wird, bzw. „elle regarda fixement son possesseur avec une colère éveillée tout au fond de *son œil noir*“ (Maupassant zit. nach Deitz 1994: 6, H.i.T.). Die Tiefe („au fond“) wiederum verweise dabei auf weitere Löcher (in der Schlosswand, im Glockenturm), von denen in der Novelle die Rede ist.

fanatiquement tous les ordres de ses chefs, quels qu'ils fussent" (Maupassant 1898 [1882]: 11), den sprechenden Namen „*Le Devoir*". Er ist es, der die ‚Aufgabe' übernimmt, den Männern aus der oberen Befehlskette eine Gruppe von Prostituierten zuzuführen.

Maupassant entwirft hier in gewisser Weise ein ähnliches Szenario wie in *La Maison Tellier*. Abermals tragen die Prostituierten sprechende Namen, die zum Teil mit despektierlichen Attributen in Bezug auf ihre Physiognomie versehen sind sowie einen erotischen Bezug aufweisen: So erinnert der Name Paméla an die Protagonistin aus Samuel Richardsons Roman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), die in die Rolle einer Mätresse gezwungen wird und sich gegen eine Vergewaltigung zur Wehr zu setzen hat. Eine andere Frau wird lediglich mit dem deutschen Wort „Blondine" bezeichnet, womit das Haar als *pars pro toto* für die gesamte Person steht. Ein ähnliches Attribut erhält Eva, die ihre biblische Namensvetterin, Verführte und Verführende, aufruft und – wegen ihrer Haut- oder Haarfarbe, wie man spekulieren kann – „La Tomate" genannt wird. Während der Name der „grosse Amanda" auf das Gerundivum von *amare* zurückgeführt werden kann, sie also die – allerdings recht dicke –‚Liebenswürdige' ist, sticht der Name der Jüdin mit der „nez retroussé"[12], „Rachel", besonders hervor. Sie ist es, die sich als Einzige der Prostituierten als aktive Figur im Handlungsverlauf auszeichnet. Im Alten Testament ist Rachel eine der Stammmütter Israels, die zunächst für unfruchtbar gehalten wird und ihrem Mann Jakob dann unerwarteterweise doch zwei Kinder gebiert. Ihr Name bedeutet im Hebräischen „Mutterschaf" (Meister 1991: 279). Es wird noch zu zeigen sein, inwieweit sich dieser Name als sprechend erweist.

Ähnlich wie in der Abschlussszene in *La Maison Tellier* fließt der Alkohol, die Prostituierten sowie die Preußen tauen auf, die Frivolität nimmt zu, die Frauen stimulieren Anzüglichkeiten, es herrscht eine heiter-ausgelassene Stimmung.

12 Rachel wird beschrieben als „une brune toute jeune, à l'œil noir comme une tache d'encre, une juive dont le nez retroussé confirmait la règle qui donne des becs courbes à toute sa race" (Maupassant 1898 [1882]: 21) und es stellt sich die Frage, warum ihre Religionszugehörigkeit und ihre Nasenform – ein typisch antisemitisches Vorurteil – zur Sprache gebracht werden. In der Forschung wurde die Rolle von Juden, Jüdinnen oder dem Judentum in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts stark diskutiert und Maupassant dabei vom Vorwurf des politischen Antisemitismus befreit (*cf.* Wilson 1982: 579). Allerdings bedient er sich wie viele seiner Zeitgenossen des Mythos' der schönen und gefährlichen jüdischen *femme fatale*: „In fiction and in life, in nineteenth-century France, as elsewhere, the Jewess was associated with prostitution. From Balzac's Josepha Mirah, Sarah and Esther Gobseck and Mlle Coralie, through Maupassant's Rachel in *Mademoiselle Fifi,* to Proust's Rachel, Jewish prostitutes of different classes and categories appear again and again as literary stereotypes" (*ibid.*: 591).

Stärker als in *La Maison Tellier* wird aber das Schiefe in der Situation, der Schein der Feierlaune, betont:

> Ils se levaient l'un après l'autre, cherchant de l'esprit, s'efforçant d'être drôles; et les femmes, ivres à tomber, les yeux vagues, les lèvres pâteuses, applaudissaient chaque fois éperdument. (Maupassant 1898 [1882]: 26)

Dazu kontrastieren die vulgären Namen der einfachen Frauen, den Repräsentantinnen des Proletariats, mit jenen der preußischen Edelmänner (Comte, Marquis, Baron) und machen einerseits einen deutlichen Klassenunterschied sichtbar, der aber, was die Verhaltensformen betrifft, eingeebnet wird. Einzig die Tatsache, dass die Männer ihren grobschlächtigen Umgang und vulgären Ausdruck noch mit Galanterie sowie „esprit" (*ibid.*) zu überspielen suchen und sich den Anschein weltmännischer Überlegenheit geben, was aber nicht ernstgenommen wird, unterscheidet die Heuchler von den sich ‚treu' bleibenden Prostituierten.

Natürlich handelt es sich hier um eine Zusammenkunft zwischen Kriegsfeinden, zwischen Besatzern und Besetzten. Zu Beginn scheint diese Tatsache die Prostituierten allerdings nicht zu stören (somit sind sie, anders als Boule de Suif, als opportunistische und professionelle Händlerinnen anzusehen):

> Elles ne s'étaient point fait prier, sûres d'être bien payées, connaissant d'ailleurs les Prussiens, depuis trois mois qu'elles en tâtaient, et prenant leur parti des hommes comme des choses. „C'est le métier qui veut ça", se disaient-elles en route, pour répondre sans doute à quelque picotement secret d'un reste de conscience. (*ibid.*: 21)

In dieser Doppelmoral stehen die Prostituierten den Bürgern der Stadt in nichts nach, insofern diese von Maupassant, ähnlich wie in *Boule de Suif*, als selbstgefällig geschildert werden, weil sie sich den Preußen gegenüber untertänig zeigen und zugleich in der Weigerung des Pfarrers, die Kirchenglocken läuten zu lassen, ein ausreichendes Symbol des Widerstands erkennen wollen. Tatsächlich reizt Mademoiselle Fifi die Standhaftigkeit des Pfarrers, der überdies aber dem gemeinsamen Speis und Trank mit den Besatzern nicht abgeneigt ist, womit auch hier eine Doppelmoral angedeutet wird. Das Bedeutungs-Dreieck „Glockenturm–Fifi–Widerstand" wird damit schon zu Beginn der Novelle aufgebaut und der Ausgang der Handlung antizipiert, da Rachel nach der Ermordung Fifis in der Kirche Zuflucht nimmt und die Glocken als Zeichen des Triumphs geläutet werden.

Ähnlich wie in *La Maison Tellier* der Trupp der Prostituierten als „marchandise humaine" bezeichnet und wie in *Boule de Suif* das Bild der ‚essbaren Frau'

aufgerufen wird, werden auch in *Mademoiselle Fifi* die Prostituierten wie eine Marktware inszeniert. So wird bei ihrer Ankunft zunächst der ‚Wert' einer jeden Dame geschätzt, um sie den anwesenden Männern dem Rang entsprechend zuzuteilen, wobei sie, gleichsam um ihre Genießbarkeit einzuschätzen, ‚beschnüffelt' („les flairant", *ibid*.: 20) werden. Später ist auch von „cette chair de femme" (*ibid*.: 24) die Rede, was den Frauenkörper erneut als konsumierbares Objekt auszeichnet. Genau wie das Mobiliar oder die Gemälde zu Beginn werden auch die Frauen besudelt; während eine „mitraille de salive" (*ibid*.: 23) des Komplimente verteilenden Baron von Kelweingstein die Frauen eher aus Unachtsamkeit trifft, ist der Zigarettenrauch, den Mademoiselle Fifi „sous prétexte de l'embrasser" (*ibid*.: 22) Rachel einflößt, der erste aggressive Übergriff, der stattfindet.

Es wurde schon häufig in der Forschung festgehalten, dass durch die Charakterisierung des brutalsten Preußen als bartlose „Mademoiselle" mit femininen Zügen, einem zierlichen Körper, mit einer „taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset" (*ibid*.: 7), die Männlichkeit der Figur in Frage gestellt wird (*cf*. Deitz 1994: 2; Färnlöf 2019: 111). „Et il demandait cela avec des grâces de chatte, des cajoleries de femme, des douceurs de voix d'une maîtresse affolée par une envie" (*ibid*.: 17sq.), heißt es an anderer Stelle, wo Mademoiselle Fifi den Kommandanten zu überreden versucht, ein Läuten der Kirchenglocken beim Pfarrer zu erzwingen, wodurch eine homoerotische Spannung suggeriert wird. So ließe sich argumentieren, dass der androgyne Fifi womöglich seine unterdrückten sexuellen Neigungen durch Gewalt gegenüber dem weiblichen Geschlecht kanalisiert. Schließlich werden seine Küsse nur angedeutet und, wenn sie auf den Mund zielen, dann nur, um den Zigarettenrauch einzuflößen. Fifi wird von Rachel, die er auf dem Schoß hält, sexuell nicht erregt, er ‚berauscht sich' zwar, bleibt aber dabei ‚kühl', „s'animant à froid" (*ibid*.: 24). Schließlich drückt, kneift und beißt er sie, „travaillé par son besoin de ravage" (*ibid*.). Die körperlichen Demütigungen werden von Rachel noch als Teil eines – teuren – Handels akzeptiert. So heißt es: „Ça se paye, cela." (*ibid*.: 25), wobei dieser Satz bereits als Androhung einer Rache verstanden werden kann, aber von Fifi noch als Erinnerung an das geschäftliche Moment aufgefasst wird: „Je payerai" (*ibid*.).

Die Stimmung kippt, als sich die Preußen an patriotischen Trinksprüchen zu ergötzen beginnen, die einer Machtdemonstration gleichkommen. Maupassant

lässt hier, ähnlich wie bei *Boule de Suif*, den Nationalstolz als Hemmschuh für die Handelsbeziehung erscheinen. Das Geschäft mit der Liebe erfährt einen Abbruch, nachdem die Hierarchien wieder zu Bewusstsein gebracht werden. In ihren Toasts besingen die Preußen die Unterwerfung des Landes, der französischen Männer sowie Frauen, was mit der Anwesenheit der weiblichen Gesellschaft bewiesen werden soll. Der Widerstand nun wird von Rachel durch eine indirekte Degradierung der Männer über eine Form der Selbsterniedrigung bzw. – ähnlich wie bei *Boule de Suif* – durch die Einführung einer neuen Taxonomie erreicht. „Moi! moi! Je ne suis pas une femme, moi, je suis une putain; c'est bien tout ce qu'il faut à des Prussiens" (*ibid*.: 29). Indem Rachel mit diesem Satz für alle Prostituierten spricht, zeigt sie sich als das ‚Mutterschaf', das, ähnlich wie Madame Tellier, eine Beschützerfunktion erfüllt und die Ehre der französischen Frau zu retten beabsichtigt. Gleichzeitig wird der Handel mit sexuellen Dienstleistungen nicht als Versprechen auf Unterwürfigkeit markiert.[13]

Rachel, die, als sie geistesgegenwärtig die ihr drohende Gefahr erkennt, zielsicher einen zuhandenen Gegenstand zur Mordwaffe umfunktioniert und im Anschluss flink und wendig das Weite sucht, steht modernen Held*innen des Actionfilm-Zeitalters in nichts nach – treffsicher zielt sie mit einem Messer auf die Kehle ihres Peinigers, versperrt möglichen Verfolgern vorausschauend und reaktionsschnell durch einen Stuhl den Weg und flüchtet furchtlos durch ein Fenster. Die Szene wird temporeich in einem parataktischen Stil erzählt, wodurch der Leserschaft – wie den Figuren – kaum Zeit für die Verarbeitung der so rasch aufeinander folgenden Ereignisse bleibt:

> Elle n'avait point fini qu'il la giflait à toute volée; mais comme il levait encore une fois la main, affolée de rage, elle saisit sur la table un petit couteau de dessert à lame d'argent, et si brusquement, qu'on ne vit rien d'abord, elle le lui piqua droit dans le cou, juste au creux où la poitrine commence.
>
> Un mot qu'il prononçait fut coupé dans sa gorge; et il resta béant, avec un regard effroyable.
>
> Tous poussèrent un rugissement, et se levèrent en tumulte; mais ayant jeté sa chaise dans les jambes du lieutenant Otto, qui s'écroula tout au long, elle courut à la fenêtre, l'ouvrit avant qu'on eût pu l'atteindre, et s'élança dans la nuit, sous la pluie qui tombait toujours. (*ibid*.: 29sq.)

[13] Richard Bolster hat hier eine Verbindung zu einer anderen alttestamentarischen Figur, der Judith, gesehen und liest die Novelle daher als eine Adaption der biblischen Geschichte (*cf.* Bolster 1994: 29sq.); auch Judith verkörpert Patriotismus und Mut und enthauptet den grausamen Holofernes, nachdem sie ihn verführt hat, mit einem Schwert (*cf.* Kessler 1966: 82, u. Jdt 8-16).

Die Geschichte endet für Rachel positiv mit einem gesellschaftlichen Aufstieg und einer regelrechten ‚Menschwerdung'. Wird sie zunächst aufgrund ihrer Heldentat von einem „patriote sans préjugés" (*ibid.*: 34) aus dem Bordell geholt, lässt Maupassant die Prostituierte Rachel zu einer „Dame qui valut autant que beaucoup d'autres" (*ibid.*) aufsteigen, weil der Patriot sie ‚„l'ayant ensuite chérie pour elle-même"(*ibid.*), und sie zu guter Letzt heiratet. Mit diesem Abschluss wird der Geschichte der Anstrich eines Märchens gegeben. Louis Forestier zufolge trage das Ende sogar eine „signification goguenarde" und lasse sich als „parodie délibérée des fins heureses et romanesques" (Forestier 1995, zit. nach Zappel 1988: 66) lesen. In der Forschung wurde die implizite ideologische Botschaft der Novelle diskutiert; nach Kristiane Zappel versuche Maupassant weniger „contribuer aux tendances revanchardes qui ont suivi la guerre de 1870/71, et que Maupassant a d'ailleurs condamnées à plusieurs reprises" (*ibid.*), vielmehr würde die Novelle „la discrimination des faux patriotes" (*ibid.*) offenlegen und „intelligente" Formen des widerständigen Patriotismus aufzeigen.

Unter marxistischen Gesichtspunkten betrachtet, ließe sich die Novelle auch als Allegorie auf einen (gewaltsamen) Klassenkampf lesen, insofern die Prostituierte nicht nur als Stellvertreterin des weiblichen Geschlechts, das sich gegen patriarchale Strukturen zur Wehr setzt, sowie des französischen Volks, das gegen militärische Unterwerfung aufbegehrt, sondern auch als Stellvertreterin der Arbeiterklasse auftritt, die nach Marx zum einzigen revolutionären Subjekt der Geschichte avancieren kann. Der Ausgang der Novelle markiert dann das utopische und zugleich paradoxe Moment des erfolgreichen Widerstands: Die Anerkennung der Leistungen der Angehörigen dieser Klasse innerhalb des bürgerlichen Systems erscheint als abwegig und der Aufstieg des Proletariats in die bürgerliche Schicht ist, nicht nur im Sinne von Marx, sondern auch von Maupassant, der ja gerade die Falschheit des Bürgertums demaskiert, eigentlich der revolutionären Sache auch nicht zuträglich.

Die Sexarbeiterin zwischen Selbst- und Fremdbestimmung

Die Analysen haben gezeigt, dass Maupassant in den drei Novellen die Spanne zwischen Selbst- und Fremdbestimmung im Bereich der käuflichen Liebe auslotet. Die Sexarbeiterinnen, marxistisch als Repräsentantinnen des Proletariats und

'Arbeitssubjekte' innerhalb kapitalistischer Strukturen gelesen, werden als Teil eines Handelsprozesses inszeniert, bei dem sie nur ansatzweise die Regeln mitbestimmen können: Boule de Suif, zu Beginn der Handlung noch autonom erscheinendes Arbeitssubjekt, wird durch die Manipulationen der Repräsentanten aus Bourgeoisie, Adel und Klerus sowie die Verheißung gesellschaftlicher Anerkennung wider Willen zur Prostitution gezwungen und ihr Körper wird kommodifiziert. Die Prostituierten des Hauses Tellier wiederum werden zwar nicht als Opfer von Ausbeutung inszeniert – vielmehr machen sie die Erfahrung gemeinschaftlicher Solidarität –, jedoch verfügt die Bordellchefin über den Einsatz ihrer Arbeitskraft. Diese wiederum wird von der Kundschaft wertgeschätzt, doch das Bewusstsein und Verhalten der Sexarbeiterinnen weist Spuren ihres Geschäfts auf, was als Zeichen ihrer Entfremdung angesehen werden kann. Die Prostituierten, die sich als Ware den preußischen Besatzern anbieten, bleiben, bis auf eine Ausnahme, in ihrer Individualität unterbelichtet und treten nicht als Subjekte der Handlung aktiv in Erscheinung. Über einen hohen Grad von Agency verfügen jedoch die Prostituierte Rachel, die sich körperlichem Missbrauch und mentaler Erniedrigung widersetzt, sowie Madame Tellier, die den Handlungsverlauf beeinflusst, jedoch als Unternehmerin und damit gewissermaßen als Angehörige der bourgeoisen Klasse im Gegensatz zu den proletarischen Sexarbeiterinnen eine Sonderposition einnimmt.

Es gibt in der Forschung einzelne Ansätze, Maupassant als einen Feministen *avant la lettre* zu lesen. So schreibt etwa Estrella de La Torre Gimenez:

> Mais quand Maupassant aborde la figure féminine dans ses œuvres, il paraît jouer un double jeu: parfois il nous donne l'apparence d'un misogyne convaincu, mais ce n'est qu'une apparence, car nous pouvons voir en lui un „féministe" avant la lettre. (La Torre Gimenez 2011: 77)[14]

Maupassants Darstellung der Figur der Prostituierten reicht von liebevoller Karikatur bis zur grotesken Überzeichnung und er bedient zweifelsohne sexistische Stereotypen wie etwa das der 'essbaren' Frau als Konsumobjekt. Jedoch fungieren die käuflichen Damen in den hier behandelten Novellen als Sympathieträgerinnen und werden als moralisch integre bzw. als patriotische Figuren, die der bürgerlichen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, überhöht. Darüber hinaus ließe sich der Vorwurf der Verklärung von Sexarbeit erheben, insofern insbesondere in *La*

[14] *Cf.* auch die Beispiele, die La Torre Gimenez aufführt (2011: 77sqq.).

Maison Tellier die Lust der Männer auch der Lust der Frauen zu entsprechen scheint. Eine deutliche Zurückweisung der Verdinglichung des weiblichen Körpers oder der kapitalistischen Entfremdung der weiblichen Subjekte innerhalb der Sexarbeit findet sich bei Maupassant zwar nicht, des klassistischen oder militärischen Machtmissbrauchs im Zusammenhang von Sexarbeit allerdings schon. Damit bewegt sich Maupassant tatsächlich nah an einem zeitgenössischen feministischen Diskurs, in dem Sexarbeit als legitime Lohnarbeit nach dem Motto *Mon corps, mon choix* entstigmatisiert und Sexarbeiterinnen als Arbeitssubjekte mit Mitbestimmungsrecht angesehen werden (*cf*. Lacroix 2022).

Bibliographie

ABAMINE, E. P. (1989): „German-French Sexual Encounters of the Franco-Prussian War Period in the Fiction of Guy de Maupassant". In: *CLA Journal* (College Language Association) 32, 3, 323-334.

BENHAMOU, NOËLLE (2011): „La prostitution dans *La Maison Tellier,* entre réalité et fantasme". In: Fonyi, Antonia / Glaudes, Pierre / Pagès, Alain (Hgg.): *Relire Maupassant: La Maison Tellier*, *Contes du jour et de la nuit.* Paris: Garnier, 73-96.

BOLSTER, RICHARD (1994): „Mademoiselle Fifi: An Unexpected Literary Source". In: Lloyd, Christopher / Lethbridge, Robert (Hgg.): *Maupassant conteur et romancier*. Durham: University Press, 29-39.

CASTELLA, CHARLES (2000): *Les contes et nouvelles réalistes de Maupassant. Lecture sociogénétique*. Lausanne: L'Age d'Homme.

CORBIN, ALAIN (1982): *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle.* Paris: Aubier.

DEITZ, RITT (1994): „Visuality and Sexual Difference in Maupassant's ‚Mademoiselle Fifi'". In: *Chimères* 21, 1, 1-10.

DICKSON, COLIN (1990): „Théorie et pratique de la clôture: l'exemple de Maupassant dans ‚La Maison Tellier'". In: *The French Review* 64, 1, 42 53.

DOTTIN-ORSINI, MIREILLE / GROJNOWSKI, DANIEL (2008): *Un joli monde. Romans de la prostitution*. Paris: Robert Laffont.

ENGELS, FRIEDRICH (1962 [1884]): „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats". In: *id*.: *Marx-Engels-Werke*. Berlin: Dietz Verlag, Bd. 21, 36-84.

FÄRNLÖF, HANS (2019): „Étude de la femme combattante dans quelques nouvelles de Maupassant". In: *Romantisme* 184, 2, 106-115.

FLIPOT MEUNIER, GABRIELLE (2022): „Le *care* dans l'univers de la maison close: *La Maison Tellier* de Maupassant". In: *À votre service. Figures ambivalentes du care dans le roman français de 1870 à 1945*. Un projet de recherche CRSH (2020-2023) des professeur.e.s Andrea Oberhuber, Catherine Mavrikakis et Simon Harel, avotreservice.net/notes/maupassant-tellier#fnref12 (letzter Zugriff: 19.04.23).

FORESTIER, LOUIS (1995): *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant*. Paris: Gallimard.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, LORRAINE NYE (1943): *La femme dans l'Œuvre de Maupassant*. Paris: Gilbert Gidel.

HUNT, TRISTAM (2009): „Der Kommunist im Gehrock". In: *derFreitag* vom 03.05.2009, www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-kommunist-im-gehrock (letzter Zugriff: 22.02.23).

KESSLER, HELMUT (1966): *Maupassants Novellen. Typen und Themen.* Braunschweig: Georg Westermann Verlag.

KÜPPERS, CAROLIN (2016): „Sexarbeit“. In: *Gender-Glosser. Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs*, 20.11.2016, www.gender-glossar.de/post/sexarbeit (letzter Zugriff: 01.06.23).

LAROUSSE (O.A.): Eintrag „Pompe“. www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pompe /62495 (letzter Zugriff 13.05.23).

LA TORRE GIMENEZ, ESTRELLA DE (2011): „Maupassant féministe“. In: Thorel, Sylvie (Hg.): *Lectures de Maupassant. La Maison Telllier. Contes du jour et de la nuit*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 71-84.

LACROIX, SAMUEL (2022): „Quand les féministes se déchirent sur la prostitution“. In: *Philosophie-Magazine.* 31.03.2022, www.philomag.com/articles/quand-les-feministes-se-dechirent-sur-la-prostitution-12-les-arguments-reglementaristes (letzter Zugriff: 23.02.23).

LANG, ROSWITHA (2010): *Romans de la Prostitution: Eine Analyse der Fiktion in Bezug auf die Realität im 19. Jahrhundert*. Diplomarbeit, Universität Wien, services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1267559/get (letzter Zugriff: 22.02.23).

LECARME-TABONE, ELIANE (1988): „Enigme et prostitution“.In: Lecarme, Jacques / Vercier, Bruno / Baroche, Christiane (Hgg.) (1988): *Maupassant: Miroir de la nouvelle*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 111-124.

MAMBROL, NASRULLAH (2019): „Analysis of Guy de Maupassant’s Stories“. In: *Literary Theory and Criticism*, literariness.org/2019/12/05/analysis-of-guy-de-maupassants-stories/ (letzter Zugriff: 18.04.2023).

MARX, KARL (2009 [1844]): *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*. Kommentar von Michael Quante, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

— (1968 [1867]): „Das Kapital. Band I“. In: *id.*: Marx-Engels-Werke. Berlin: Dietz, Bd. 23, 11-802.

— / ENGELS, FRIEDRICH (1972 [1848]): „Manifest der Kommunistischen Partei“. In: *id.*: *Marx-Engels-Werke*. Berlin: Dietz Verlag, Bd. 4, 459-493.

MAUPASSANT, GUY DE (1880): „Boule de suif“. In: *id.* et al.: *Les Soirées de Médan*. Paris: Charpentier, 53-105.

— (1898 [1882]): „Mademoiselle Fifi“. In: *id.*: *Mademoiselle Fifi*. Paris: P. Ollendorff, 3-34.

— (1899 [1881]: „La Maison Tellier“. In: *id.*: *La maison Tellier*. Paris: P. Ollendorff, 1-57.

MEAD, GERALD (1995): „Social Commentary and Sexuality in Maupassant’s ‚La Maison Tellier‘“. In: *Nineteenth-Century French Studies* 24, 1-2, 162-169.

MEISTER, ABRAHAM (1991): *Biblisches Namen-Lexikon*. Pfäffikon: Mitternachtsruf.

MOREAU, JOHN (2009): „Maupassant’s Empty Frame: A New Look at ‚Boule de Suif‘“. In: *French Forum* 34, 2, University of Pennsylvania Press, 1-16.

NNYAGU, UCHE / MBAH, VICTOR CHUKWUDI (2018): „Maupassant’s The *Necklace* as a *Fictional Means* of *Assuaging* the *Illusions* of *Life*: The Woman's Perspective“. In: *Global Journal of Arts, Humanities, and Social Sciences* 6, 9, 86-94.

PARENT-DUCHÂCHELET, ALEXANDRE JEAN-BAPTISTE (1836): *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l’hygiène publique, de la morale et de l’administration.* Paris: Baillière et Fils.

REVERZY, ÉLÉONORE (2011): „Flaubert dans Maupassant. Usages de la métaphore“. In: Fonyi, Antonia / Glaudes, Pierre / Pagès, Alain (Hgg.): *Relire Maupassant. La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*. Paris: Classiques Garnier, 29-44.

SCHRUPP, ANTJE (2018): „Sexarbeit und Prostitution sind nicht dasselbe“. In: *ZEIT-Online* 30.05.2018, www.zeit.de/kultur/2018-05/feminismus-prostitution-sexarbeit-unterscheidung-streit (letzter Zugriff: 01.06.23).

WILSON, STEPHEN (1982): *Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair*. Oxford / Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization.

ZAPPEL, KRISTIANE (1988): „Vainqueurs et Vaincus: la structure argumentative de ‚Mademoiselle Fifi‘“. In: *Orbis Litterarum* 43, 58-68.

REBECCA KAEWERT

Identités incarnées et corps identitaires comme capital corporel dans *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1884)

In *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1884) spielt die Inszenierung des Körpers in Verbindung mit der Verhandlung geschlechtlicher und sozialer Identität eine herausragende Rolle. Die junge Adelige Raoule de Vénérande verliebt sich in den aus einfachsten Verhältnissen stammenden Künstler Jacques Silvert. Die Beziehung der beiden Figuren ist durch einen Geschlechterrollentausch gekennzeichnet, bei dem Körper und Geschlecht pausenlos im Übergang zu sein scheinen. In meinem Beitrag möchte ich mich den Wirkungsdimensionen des Körpers auf das Verhalten und die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Figuren in *Monsieur Vénus* (1884) widmen. Ich gehe dabei davon aus, dass in *Monsieur Vénus* der Körper, seine Inszenierung und das Körperbild vom biologischen Geschlecht losgelöst sind und die physische Verwandlung der Liebenden eine veränderte Selbst- und Fremdwahrnehmung der Geschlechtsidentität erzeugt. Der Körper wird in *Monsieur Vénus* selbst zu einer kulturellen Praxis und zu einer Ausprägung von Kapital, das der Beziehung von Individuum und Gesellschaft Ausdruck verleiht. Aus der Beobachtung der Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Konventionen, Geschlecht und Macht ergibt sich, dass in *Monsieur Vénus* vorrangig sozioökonomisch privilegierte Figuren ihren Körper als Kapital erkennen und einsetzen können. Diese Diskursfähigkeit wirkt sich auf die Liebesbeziehung von Raoule und Jacques aus, die durch die ungleiche Verteilung von sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital hierarchisch geprägt ist. Darüber hinaus setzt die Adelige Raoule ihren Körper als diskursives Medium zur Negation der gesellschaftlich konstruierten Grenzen des Möglichen und Akzeptablen ein.

Dans *Monsieur Vénus*, écrit par Marguerite Eymery et qu'elle publia pour la première fois en 1884 sous le pseudonyme de Rachilde[1], la mise en scène du corps, associée à la négociation de l'identité de genre et l'identité sociale, joue un rôle prépondérant. Pour analyser ces questions, je vais me baser sur les réflexions de Judith Butler dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990) où elle établit la distinction fondamentale entre le sexe biologique et le genre socioculturel. Dans *Bodies that matter : On the Discursive Limits of Sex* (1993), elle explique qu'elle ne considère non seulement les caractéristiques socioculturelles des sexes comme performatives et construites, mais aussi le sexe biologique en soi. Dans ce contexte, elle accorde une attention particulière à la signification du corps. J'utilise le terme *identité de genre* pour me référer à la construction binaire du genre social dans *Monsieur Vénus*. En complément, l'identité sociale, comme

1 Monsieur Vénus est le troisième roman de Marguerite Eymery, dont le pseudonyme Rachilde est neutre du point de vue du genre, mais qui a tendance à être classé plutôt comme masculin.

concept de la *Social Identity Theory* (*cf.* Abrams / Hogg 1990), implique de nombreuses catégories et dimensions d'ajustement entre la perception de lui-même par l'individu et la société, qui comprennent également la position socio-économique et les ressources qui en découlent. Je souhaite me consacrer surtout aux différentes facettes et fonctions du corps[2], à son rôle dans la (dé)construction, l'imagination et la mise en scène de l'identité de genre, sociale et corporelle, à sa signification en tant qu'expression de pouvoir et marqueur de distinction de la position socio-économique dans *Monsieur Vénus*.

Dans le Paris de la fin de XIXe siècle, la jeune aristocrate Raoule de Vénérande tombe amoureuse de l'artiste Jacques Silvert, issu d'un milieu très modeste. Raoule fait de Jacques son amante, puis son épouse, et subit elle-même un changement identitaire qui se manifeste physiquement. La relation entre les deux personnages se termine tragiquement, Jacques étant mortellement blessé lors d'un duel avec le baron de Raittolbe – d'abord prétendant de Raoule, puis amant de Jacques. Le roman se termine sur Raoule, socialement exclue, qui a fait fabriquer par Jacques un mannequin de cire avec un visage et des parties de son corps humain. Dans *Monsieur Vénus*, la répartition hétéronormative des sexes et l'échange des sexes marquent tant la relation de Raoule et Jacques que le genre socioculturel, le sexe biologique et parfois même l'orientation sexuelle semblent continuellement être en transition. Cette reconfiguration littéraire de la catégorie complexe de la sexualité dans *Monsieur Vénus* a été reçue de manière si scandaleuse par rapport aux conventions sociales de la fin de siècle, que le roman n'a d'abord été publié que dans une version édulcorée et que l'auteur a été condamné à une peine de prison et à une amende pour la publication de son roman érotique (*cf.* Reid 2022 : 20).[3]

---

[2] Le corps, sa perception et son intégration dans les pratiques sociales et culturelles constituent un vaste champ de recherche qui est exploré de manière variable en diachronie et dans des perspectives interdisciplinaires. Jan Meister et Jonas Borsch (2022) présentent dans « Idealisiert, sexualisiert, materialisiert, politisiert : Antike Körper und ihre Geschichte(n) » l'état de la recherche avec un focus historique sur l'Antiquité. Pour l'histoire du corps *cf.* aussi : *A cultural history of the human body*, édité par Kalof / Bynum 2010 en six volumes ; l'introduction de Lorenz 2000 ; ainsi que les 3 volumes de *l'Histoire du corps* (Corbin / Courtine / Vigarello 2005-2006) couvrant le temps de la Renaissance jusqu'à la fin du XXe siècle.

[3] Afin de contextualiser l'effet de scandale de *Monsieur Vénus* à la fin du XIXe siècle, il faut souligner que la littérature de la Décadence peut être considérée comme un mouvement d'opposition aux discours bourgeois sur le pouvoir, qui se répercute également sur la construction littéraire, la représentation et l'imagination de la féminité dans les formes dominantes de *la femme fragile* et de *la femme fatale* (*cf.* Korte-Klimach 2002 : 41sqq.).

L'œuvre littéraire de Rachilde a été analysée et interprétée selon différentes perspectives littéraires ; tout d'abord avec un intérêt de recherche pour les auteures féminines au XIXe siècle (*cf.* Holmes 2001 ; Korte-Klimach 2002 ; Reid 2020) et dans le contexte d'une possible critique littéraire des structures hiérarchiques de genre de la fin du siècle (*cf.* Mesch 2021). Les recherches des dernières décennies se concentrent principalement sur l'échange des sexes dans *Monsieur Vénus*, qui a été qualifié de jeu d'inversion sexuelle (*cf.* Dijkstra 1986) et qui est considéré comme une caractéristique thématique de la littérature décadente (*cf.* Miller 1987 : 209). Cependant, Havercroft (1992) anticipe une relecture récente et intéressante du roman dans le contexte des discours sur le genre qui ont été relancés par la société, dans lequel elle reconnaît dans *Monsieur Vénus* l'effondrement du binaire, que l'on peut déjà reconnaître dans le titre du roman. Fisher (1997) poursuit sa réflexion sur le détachement de la réduction d'une classification hétéronormative des sexes en résumant de manière convaincante que *Monsieur Vénus* ne peut être classé ni comme une œuvre féministe, ni comme un pamphlet littéraire défendant les orientations homo- ou bisexuelles (*cf.* Fisher 1997 : 47). Cette argumentation est reprise par Mesch qui propose de classer Rachilde comme *trans writer* (*cf.* Mesch 2021 : 243).[4] En complément des approches de recherche existantes qui se focalisent sur le corps en tant que scène pour la négociation littéraire des rôles sociaux de genre, je souhaite orienter mon attention vers l'image même du corps. Je propose d'attribuer au corps un rôle d'actant dont la modification extérieurement visible déploie une influence sur l'identification de genre, et parfois aussi sur l'orientation sexuelle des personnages. Ma compréhension de la fluidité de la corporéité dans *Monsieur Vénus* se base sur des rôles de genre binaires et des images du corps qui sont délibérément irrités dans le roman, mais qui ne sont pas invalidés. Dans le contexte des débats sociaux actuels sur le genre social et le sexe biologique, le roman est relu et interprété à l'aide de catégories inspirées des théories queer ou transsexuelles (*cf.* Mesch 2021, Stokoe 2021).[5] Ces relectures sont, d'une part,

---

4 Mesch ne précise pas sa classification de Rachilde en tant que *trans writer* et se réfère seulement à la définition de Susan Stryker d'une personne *trans* comme étant une personne « who moves away from the gender assigned at birth » (Stryker 2017b : 1). Dans ce contexte, *trans* peut également être lu comme un terme pour la suppression d'une classification binaire et d'une correspondance apparemment naturelle entre le sexe biologique et le genre social et va donc bien au-delà de la transsexualité. Cela génère des interférences de contenu et un flou terminologique par rapport aux approches *queer*.

5 Il a déjà été souligné que Mesch n'explique pas de manière détaillée l'utilisation du terme trans. En revanche, dans sa lecture de Monsieur Vénus, Stokoe souligne la difficulté d'analyser une œuvre littéraire

intéressantes, notamment parce qu'elles prennent résolument en compte les interdépendances entre le corps, le sexe, le genre et le pouvoir. D'autre part, elles se heurtent aux limites évidentes d'une interprétation basée sur le texte, car dans le roman lui-même, la séparation entre l'identité de genre et l'orientation sexuelle est parfois floue, ce qui peut s'expliquer par une contextualisation historique de l'œuvre. Ma proposition de séparation du sexe et du corps offre une nouvelle lecture du roman et une possibilité de connexion avec l'importance du corps comme capital dans *Monsieur Vénus*.

Dans *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), Pierre Bourdieu étudie la relation entre les conditions socio-économiques et les styles de vie. En se basant sur ses définitions de l'habitus, du capital et de la classe, il argumente que la consommation et le goût ont un effet identitaire sur la constitution d'une classe, mais qu'ils ont également une fonction de démarcation par rapport aux autres classes, ce que le sociologue appelle la distinction. Dans ses analyses, il se consacre également au corps formé par la socialisation et qu'il considère comme un médium reproduisant les inégalités sociales (*cf.* Bourdieu 1979 : 739sqq.). Je propose de mettre en évidence que dans *Monsieur Vénus*, au niveau individuel, en référence à un geste capitaliste d'appropriation et à la domination psychique des aristocrates sur l'artiste Jacques, le corps devient aussi, au-delà de la négociation de l'identité de genre, un médium discursif de démonstration de pouvoir sur fond de hiérarchies socio-économiques. En outre, la connaissance des conventions sociales, combinée à la position socio-économique, semble influencer l'image corporelle des personnages et permettre aux personnages privilégiés de reconnaître leur corps comme capital supplémentaire, et de l'utiliser pour la négation des limites du possible et de l'acceptable construites par la société.

Le corps fluide

En premier lieu, je pars du principe que dans *Monsieur Vénus*, le corps, le sexe et le genre doivent être compris comme des aspects dissociés l'un de l'autre, ce qui

---

du XIXe siècle dans le contexte politique, théorique et social actuel et avec la terminologie correspondante (Stokoe 2021 : 278). De plus, elle souligne l'indétermination du terme *queer* et utilise elle-même la *queerness*, sous laquelle elle réunit différentes catégories d'écart de certains individus par rapport à la société majoritaire, qu'elle ne réduit pas à l'identité de genre ou à l'orientation sexuelle. Au lieu de cela, elle fait référence à la *queerness* de manière intersectionnelle aussi à la race, l'âge et la classe (*cf. ibid.*). Stryker (2017a) se consacre à une synthèse des paradigmes de recherche et de la terminologie *trans* et *queer*.

conduit à mon hypothèse qu'il s'agit là d'un corps fluide[6] qui, d'une part, devient la scène de négociations sur l'identité sociale et de genre et, d'autre part, joue lui-même un rôle d'actant dans ce processus. La base de mon approche est une compréhension du corps spécifique à la classe, selon laquelle le corps est défini comme le produit de structures et de pratiques sociales qui s'inscrivent en quelque sorte dans le corps (*cf.* Bourdieu 1979). Pour aborder le thème de la séparation du corps et du genre, je me focalise d'abord sur les modes du discours par lesquels le corps de Jacques est décrit. Dans le premier chapitre du roman, l'instance narrative extra-hétérodiégétique à focalisation externe décrit Jacques Silvert dans son appartement mansardé :

> Le frère de Marie Silvert était un roux, un roux très foncé, presque fauve, un peu ramassé sur des hanches saillantes, avec des jambes droites, minces aux chevilles […]. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe. (Rachilde 2022 [1884] : 31sq.)

D'une part, son corps est décrit dès le début de manière sexualisée, et d'autre part, nous remarquons que ses caractéristiques physiques ne permettent pas une attribution claire à une identité corporelle sexuelle binaire. Chez Raoule, sa présence produit une réaction physique inattendue, déclenchée par la peau de Jacques. Au niveau du discours, nous constatons le passage d'une focalisation externe à une focalisation désormais interne, ce qui renforce chez le lecteur implicite la perception de Raoule d'un corps érotique, mais asexué de Jacques. « Une sorte de vertige l'attirait vers ce nu. Elle voulut faire un pas en arrière, s'arracher à l'obsession, fuir… Une sensualité folle l'étreignit au poignet… » (*ibid.* : 35). Korte-Klimach fait remarquer que Rachilde, lors de la description physique des personnages masculins, se focalise de manière frappante sur la peau, qu'elle classe comme symbole de la nature et qu'elle interprète comme une accentuation de son attrait érotique. En revanche, la description des personnages féminins est remarquablement souvent substituée par la description de textiles précieux (*cf.* Korte-Klimach 2002 : 295). Dans *Monsieur Vénus*, l'instance narrative hétérodiégétique décrit la réaction physique de Jacques à l'atelier loué et aménagé par Raoule, en combinant des modes de médiation typiquement utilisés pour les corps féminins, respectivement masculins.

---

[6] Dans ce contexte, le terme *fluide* se réfère à la mutabilité constante du corps par rapport à la classification binaire des sexes et implique également une grande capacité d'adaptation psychique à la construction et à l'imagination sociales des idéaux de genre binaires et à leur mise en scène physique.

> Il revint se jeter dans le grand divan, derrière l'horloge. Depuis une minute, il avait le corps tout chatouillé par le désir de la soie, de cette soie épaisse comme une toison qui tapissait la plupart des meubles de l'atelier. Il se vautra, baisant les houppes et les capitons, serrant le dossier, frottant son front contre les coussins, suivant de l'index leurs dessins arabes. (Rachilde 2022 [1884] : 48sq.)

Dans ce contexte, je propose d'interpréter la valeur symbolique de la peau comme une gaine enveloppante, un seuil entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Si l'on suit cette thèse, le regard extérieur, médiatisé dans ce passage par la focalisation externe, peut être compris comme une allusion à l'appropriation physique et à la domination ultérieure de Raoule sur Jacques. D'une manière singulière, le corps de Jacques semble ici réunir des caractéristiques à la fois féminines et masculines.

> Les cuisses, un peu moins fortes que des cuisses de femme, possédaient pourtant une rondeur solide qui effaçait leur sexe. Les mollets, placés haut, semblaient relever les jambes, de même que les fesses semblaient retrousser tout le buste […]. (*ibid.* : 53)

Cette description renforce l'impression d'une ambivalence du sexe biologique et de la corporéité dans *Monsieur Vénus*. Cela m'amène à l'hypothèse que nous avons affaire, dans ce texte, à une fluidité corporelle qui peut être illustré par le changement physique de Jacques qui se réalise en deux étapes. Alors que les caractéristiques physiques de l'artiste ne permettent pas de détecter une appartenance à un sexe clairement conceptualisé de manière binaire, le nom de Jacques et sa profession semblent chacun correspondre à des rôles de genre clairement incompatibles, ce qui provoque une confusion initiale chez Raoule. « Étrange profession, reprit Mlle de Vénérande, sans plus d'occuper de la toile, car enfin vous devriez casser des pierres, ce serait plus naturel » (Rachilde 2022 : [1884] 34). La référence à la séparation binaire de la féminité et de la masculinité renvoie à la réalité factuelle des rôles de genre au XIXe siècle. Le développement industriel et économique de ce siècle a entrainé d'importantes évolutions politiques et sociales en France, qui ont contribué à modifier et surtout à multiplier l'image de la femme, si bien que l'on considère le XIXe siècle comme l'acte de naissance du féminisme (*cf.* Fraisse / Perrot 2002 : 11). Cependant, il reste à noter que ces tendances progressistes se sont surtout limitées aux centres urbains (*cf. ibid.* : 15). La structure sociale est restée patriarcale et fortement marquée par l'influence de la religion sur l'image des rôles de genre et de la morale (*cf.* Baubérot 2002 : 241). Dans l'ensemble, les rôles des deux genres se construisent avant tout en se distinguant les uns des autres, ce qui se traduit également par une séparation des hommes et des femmes,

par exemple dans le secteur de l'éducation (*cf.* Green 2002 : 265). Bien que les femmes soient de plus en plus présentes dans les sphères publiques au XIXe siècle, leur champ d'action se limite encore essentiellement au domicile et à la famille (*cf.* Higonnet 2002 : 341). La séparation des hommes et des femmes se manifeste également à travers leur habillement et les différents attributs physiques. Ainsi, même dans la représentation artistique, la *belle femme* devient l'objet de l'homme ; l'hystérie et les sentiments irrationnels guident l'action féminine et sont attribués à la féminité donnée par la nature (*cf.* Knibiehler 2002 : 404).[7] Il est intéressant de constater que l'habillement, agissant comme signe de distinction du genre et du positionnement socio-économique, devient en même temps l'expression de la transgression féminine, ce qui est également repris dans le roman. En ce qui concerne la relation entre les genres et le corps, le désir physique est attribué exclusivement aux hommes, alors qu'une fille élevée ne doit pas avoir conscience de son corps (*cf. ibid.* : 408).

Tout d'abord, Jacques est réduit à un corps procurant de plaisir et objet de désir, telle une marchandise asexuée. Peu après la première rencontre entre Jacques et Raoule, le jeune artiste, ou plus précisément son corps, se transforme en instrument de plaisir de Raoule : « La femme qui vibrait en elle ne voyait en Silvert qu'un bel instrument de plaisir qu'elle convoitait, et, qu'à l'état latent, elle étreignait déjà par l'imagination » (Rachilde 2022 [1884] : 38). Jacques devient le catalyseur apparemment sexuellement non défini, voire non-binaire, du désir de Raoule, un désir qui se concentre en priorité sur le corps. Afin de rendre son corps constamment disponible pour elle, l'aristocrate aménage un atelier pour Jacques où elle lui peut rendre visite à sa guise. Son caractère d'objet de plaisir permet à Raoule, qui possède les fonds nécessaires, d'acheter quasiment la disponibilité du corps de son amant. Si le désir reste non défini par rapport au sexe, le geste capitaliste de l'appropriation l'est très clairement.

Il est frappant de constater que Jacques est d'abord présenté à travers la description détaillée de son apparence. Lui-même ne semble pas être conscient de l'effet de son corps, ce qui attire davantage Raoule vers lui « et cette impertinence d'un corps paraissant s'ignorer, n'en était que plus piquante » (*ibid.* : 53). Jacques

7 L'attribution de l'hystérie peut être classée comme une tendance à la sexualisation de la femme au XIXe siècle, qui va de pair avec une pathologisation de la sexualité féminine.

ne semble pas du tout conscient de l'importance de son corps en tant que capital, ce qui met en évidence l'empreinte spécifique de la classe sur le corps dans *Monsieur Vénus*. En revanche, l'attractivité du corps semble dépendre de l'absence d'une conscience de soi, et son statut d'objet ou même d'obstacle « impertinent » augmente sa valeur érotique.

Raoule a peur de son propre désir physique comme nous dit le texte (*cf. ibid.*). Si nous partons de la thèse que Raoule semble se douter que son désir physique domine sa raison, cela permet de tirer des conclusions sur mon attribution d'un rôle d'actant particulier au corps lui-même, qui semble agir comme entité détachée de la raison. Bien qu'elle sache que sa relation avec Jacques est impossible du seul fait de sa position socio-économique, elle cède à son désir physique. Au lieu d'admirer le beau corps de Jacques dans une contemplation passive, Raoule veut le dominer activement. Sa réaction abrupte doit être comprise comme une première allusion aux interdépendances entre le sexe, le pouvoir et la violence :

> Soudain, elle se jeta sur lui, le coucha à ses pieds avant qu'il ait eu le temps de lutter, puis prenant son cou que le veston de molleton blanc laissait décolleté, elle lui enfonça ses ongles dans les chairs. (*ibid.* : 85)

En complément de l'apparence physique, ce passage fait référence aux rôles de genre, qui sont à l'époque basés sur la distinction binaire de la masculinité qu'on associe à l'activité, et de la féminité qui suppose la passivité et la faiblesse (*cf.* Korte-Klimach 2002 : 43) : « Dans l'inertie qu'on lui imposait, sa beauté féminine ressortait davantage, et de sa faiblesse, devenue peut-être volontaire, émanait une puissance mystérieusement attirante » (Rachilde 2022 [1884] : 86)

La deuxième étape du changement de Jacques en un corps-objet ambivalent ou même féminin est réalisée par un échange des sexes. Raoule, qui de par les concepts de rôle social et de genre peut encore être lue dans un premier temps comme féminine, pousse Jacques dans des actions plutôt associées aux femmes : par exemple, elle le pousse en quelque sorte dans l'environnement domestique, essentiellement réservé aux femmes (*cf.* Higonnet 2002 : 341), que représente pour lui l'atelier. La réaction de Jacques face à l'atelier somptueusement aménagé fait également allusion à des comportements associés aux femmes, il perçoit ainsi son environnement de manière très sensuelle. Il touche les textiles, les sent et fond en larmes (*cf.* Rachilde 2022 [1884] : 49). Ces modèles de comportement sont à classer comme des explosions d'émotions tout comme son dévouement passionné pour Raoule :

« Il courut à Raoule et se suspendit à son cou exactement comme l'eut fait une épouse anxieuse » (*ibid*. : 101). Cette deuxième étape du changement, l'échange des sexes, affecte même la grammaire et le sujet d'énonciation, quand elle-même se qualifiant comme « *jaloux* » (*cf.* Rachilde 2022 [1884] : 85).

Pour résumer cet aspect de la fluidité du corps nous pouvons dire que, en ce qui concerne l'imagination des rôles de genre et corporels de la société contemporaine, le corps dans *Monsieur Vénus* est certes fluide, et donc apparemment en constante évolution. Cependant, Raoule et Jacques semblent agir de manière si authentique dans toutes les facettes de leur identité que la complexité de leur(s) identifications de genre, du corps et même leur orientation sexuelle ne sont quasiment pas prises en compte de manière adéquate, sinon que par la désignation de rôles mis en scène à travers ces corps.

Le corps mis en scène

Outre la nudité, qui est toujours spatialement liée à l'intimité des espaces privés, les vêtements acquièrent une pertinence particulière en ce qui concerne la mise en scène du corps, et notamment dans le contexte des interactions entre le corps, le sexe biologique, le genre et le rôle social.[8] Il est frappant de constater que dans *Monsieur Vénus*, le corps de Jacques n'est mis en scène publiquement qu'une seule fois, alors que Raoule se présente constamment en public. Le premier indice démontrant que la mascarade constitue un leitmotiv du roman peut être trouvé dans le bal costumé que Raoule prend comme prétexte pour rendre visite à la fleuriste Marie Silvert et lui confier la création d'une robe de bal (*cf. ibid.* : 31). Raoule utilise ses vêtements de manière ciblée pour jouer avec les stéréotypes de genre ; ainsi elle s'habille p. ex. en homme et adopte même des gestes masculins :

> Elle envoya son manteau sur un fauteuil et apparut, svelte, le chignon tordu, très relevé, vêtue d'un fourreau de drap noir à queue tortueuse, tout passementé de brandebourgs. Aucun bijou, cette fois, ne scintillait pour égayer ce costume presque masculin. Elle portait seulement à l'annulaire gauche une chevalière en camée, sertie de deux griffes de lion. (*ibid.* : 50)

---

[8] Contrairement aux vêtements qui, outre la démonstration du genre, deviennent également un marqueur de distinction socio-économique, la peau, organe apparemment naturel et inhérent au corps, offre une extension de l'image corporelle jusqu'ici focalisée. Alors que les vêtements peuvent masquer la gaine enveloppante que la peau forme autour du véritable noyau du corps, la peau, même en tant que catégorie en quelque sorte unique de l'apparence d'un personnage, n'est pas liée à un sexe biologique. La peau immaculée, signe de beauté, devient le capital corporel de Jacques, qu'il ne semble pourtant pas reconnaître.

La jeune aristocrate fait ainsi certes délibérément fi des rôles de genre et des conventions sociales, mais elle semble se masquer en quelque sorte par ses vêtements et protéger ainsi son comportement. Alors que Jacques porte manifestement des vêtements féminins : « une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston » (*ibid.* : 66), ce qui paraît cependant « étrange » (*ibid.*) à Raoule. Elle joue au début de manière nettement plus subtile que Jacques avec les attributs visibles de la masculinité en choisissant des vêtements sans volants ni motifs floraux, principalement noirs et sans bijoux (*cf. ibid.* : 140). Ce n'est que peu à peu qu'elle s'habille et se montre en public avec des vêtements d'homme, dans lesquels elle rend visite à Jacques dans son atelier :

> — Qui êtes-vous ? Que voulez-vous ? …
> Raoule ôta son chapeau d'un geste respectueux.
> — Madame a devant elle le plus humble de ses adorateurs, dit-elle en fléchissant le genou.
> Il fut un instant indécis, les yeux hagards, allant de ses bottes vernies à ses courtes boucles brunes.
> — Raoule ! Raoule ! … Est-il possible ? Tu te feras arrêter ! …
> — Allons donc ! Petite folle ! Parce que j'entre chez toi sans sonner ? (*ibid.* : 98)

Au premier instant, Jacques semble ne pas la reconnaître sous cette mascarade qu'elle prolonge par le geste de galanterie consistant à retirer son chapeau devant une dame et la salutation de Jacques par « Madame ». Le travestissement vestimentaire est ici complété par l'échange des sexes dans la parole.

Si dans la société, le vêtement est utilisé comme expression quasi naturelle de l'unité du genre social et du sexe (et même Jacques est dans ce sens conditionné), le vêtement se transforme par son utilisation ludique et rebelle dans *Monsieur Vénus* en mascarade qui dissout cette unité. Ainsi le roman anticipe en quelque sorte le concept du travesti chez Fisher comme celui qui subvertit la binarité des sexes :

> En transgressant la correspondance homologique entre sexe et genre, le travesti réinvestit bien la bicatégorisation sexuelle mâle/femelle originellement normée dans l'hétérosexualité, mais en signifiant que la différence sexuelle qu'il met en signe ne s'avère elle-même n'être qu'un artefact. (Fisher 1997 : 49)

Raoule utilise le déguisement pour masquer son identité sexuelle et, en même temps, le vêtement devient, au sein de la diégèse, un signe distinctif pour marquer par l'adoption d'un certain habitus sa position socio-économique. Dans *Monsieur Vénus*, la démonstration de l'appartenance socio-économique devient également

un sujet de conversation lorsque Raoule invite Jacques à un bal et que sa tante se demande s'il sait s'habiller convenablement (*cf.* Rachilde 2022 [1884] : 129).

Le corps comme expression ou générateur de constructions identitaires

Dans *Monsieur Vénus*, le corps devient une scène pour la mise en scène de l'identification de genre et de sexe biologique. Dans ce contexte, la question se pose de savoir si le corps est simplement un moyen d'expression d'un processus de changement psychique ou s'il sert de catalyseur à des constructions identitaires plus profondes. Jusqu'à présent, l'accent de mon analyse a été mis sur la mise en scène et la perception de la corporéité sexuelle. Nous avons vu que dans *Monsieur Vénus*, le corps est modélisé comme étant fluide, apparaissant sous différentes formes, ce qui correspond certainement à l'interrogation naissante à l'époque sur l'unité naturelle du sexe et du corps, et surtout à la mise en question du caractère fixe du sexe biologique et du genre.[9] Dans *Monsieur Vénus*, la conceptualisation fluide de la corporéité conduit à maintes reprises à l'observation de nettes différences entre la perception de soi et la perception qu'ont les autres de sa (propre) corporéité. Le constat d'un tel écart peut à son tour être relié à la question de l'importance du corps pour la construction de l'identité de genre et l'identité corporelle. Si Raoule initie le changement de l'apparence physique de Jacques lors de leur première rencontre et fait de lui une femme ou remet en question sa masculinité, elle se désigne elle-même de « homme » et met publiquement en scène le corps socioculturel correspondant à cette identité de genre. À la suite de Judith Butler (1990), je propose donc de voir dans *Monsieur Vénus*, au-delà de la séparation du sexe et du genre, un exemple pour penser la performativité du sexe biologique qui semble être liée à l'hypothèse d'un corps fluide.

> In this sense, then *sex* not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce – demarcate, circulate, differentiate – the bodies it controls. (Butler 1993 : 1)

---

[9] Ce changement de paradigme doit être classé comme hautement novateur à la fin du XIXe siècle et peut être compris comme une anticipation de la distinction fondamentale entre le sexe biologique (*sex*) et le sexe socioculturel (*gender*) établie par Judith Butler dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

Le corps n'est donc plus compris comme scène statique où se joue le développement de l'identité, ni le sexe comme une donnée normative ; Butler propose de considérer le sexe plutôt comme une force régulatrice et performative pour créer le corps (sexuel). Cette conceptualisation du rapport entre corps et sexe soutient ma thèse d'un rôle actif du corps dont les modifications corporelles (par les postures, les gestes, les vêtements, l'habitus choisi, etc.) ont l'effet d'initiateur du changement d'identification du genre et également en partie de l'orientation sexuelle des protagonistes du roman.

Soulevons maintenant, à l'aide du changement de Jacques, la question de savoir dans quelles conditions le corps influence la psyché et quand la perception étrangère du corps est intériorisée par les personnages, au point d'aboutir à un surmodelage du sexe biologique. Jacques s'identifie d'abord, dans son appartement mansardé, clairement comme masculin. C'est la projection par Raoule sur lui d'un corps en quelque sorte asexué qui fait vaciller l'image qu'il a de lui-même.

> Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laisse aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante. (Rachilde 2022 [1884] : 95)

Ainsi, la mutation de Jacques en un sexe et un genre en quelque sorte performatifs et fluides est initiée, ce qui doit effectivement être classé en premier lieu comme une aliénation d'une fixation corporelle de l'unité du sexe biologique et de genre.

> Plus il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser, et, pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle traitait d'abord de plaisanterie, quitte à la lui faire ensuite accepter sérieusement, une idée avilissante. (*ibid.* : 96)

La féminité projetée par Raoule sur Jacques semble se répercuter sur la perception qu'il a de lui-même ; ainsi vit-il désormais comme une femme orientale enfermée dans son sérail (*cf. ibid.*). Dans un premier temps, il ne se sent pas réellement féminisé, l'échange des sexes n'est donc que simulé, un jeu en quelque sorte, puisqu'il « se joue la comédie vis-à-vis de lui-même, se prenant à être une femme pour le plaisir de l'art » (*ibid.*). Il est remarquable que la masculinité mise en scène de Raoule et la féminité imaginée de Jacques deviennent une réalité diégétique surtout par l'interaction entre la perception d'autrui des autres personnages et la mise en scène physique. Pourtant, comme Ash K. Stokoe souligne, « the use of inversion is more subtle and complex than may initially appear » (2021 : 278).

Corps et pouvoir : individu et société

L'intention de Raoule de faire de Jacques sa femme se distingue nettement de ses motivations, essentiellement financières, à s'engager dans ce processus.

> Je dis, répondit Marie, se laissant, dans un ricanement, tomber sur la couche dont l'éclat des lis rehaussait la malpropreté, je dis que si tu n'es pas un nigaud notre affaire est bonne. Elle en tient mon mignon ! (Rachilde 2022 [1884] : 36)

Alors qu'au début, c'est surtout la sœur de Jacques, Marie, qui reconnaît le désir de Raoule et le potentiel de son frère, ou plutôt son capital corporel, à pouvoir y répondre, le jeune artiste, lui, perd successivement le contrôle sur son corps au fur et à mesure que sa transformation s'accomplît (*cf. ibid.* : 89). Contrairement à Jacques, dont la relation avec Raoule est marquée par une dépendance financière et psychique, la jeune noble semble vouloir en priorité posséder le corps de son amant qu'elle considère comme un objet à acheter, ce qu'elle exprime clairement dans sa conversation avec le baron de Raittolbe :

> Il y eut un moment de silence puis, très naturellement, Raoule lui raconta sa première entrevue avec Jacques Silvert, de quelle façon le caprice avait pris les proportions d'une passion fougueuse, et de quelle façon elle avait acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme *beauté*. (Elle disait : beauté, ne pouvant pas dire : *femme*). (*ibid. :* 77)

À première vue, la domination de Raoule sur Jacques étonne surtout parce qu'il semble invraisemblable qu'une femme puisse disposer ainsi d'un homme à la fin du XIXe siècle. La domination sexuelle, physique et psychique évoque en même temps l'inversion des rôles de genre comme dit Ziegler : « Dans *Monsieur Vénus*, la femme n'est plus un véhicule de plaisir. Au lieu de cela, c'est l'homme qui est dépersonnalisé » (Ziegler 1986 : 116). Mais si l'on intègre dans l'interprétation, au-delà de l'identification sociale de Raoule comme femme, son statut socio-économique, les hiérarchies sociales et la capacité qui en résulte de reconnaître et d'utiliser le corps comme capital, les rapports de pouvoir de l'époque sont reproduits sur le plan figuratif (*cf.* Böhning / Ueckmann 1994 : 16).

Cette thèse peut être soulignée par la comparaison des personnages masculins du roman, Jacques et le Baron de Raittolbe, dans laquelle nous pouvons voir que la distribution du pouvoir est également prise en compte. L'observation déjà mentionnée est fondamentale : Raoule initie l'échange des sexes et décide de

manière autodéterminée de son genre (voire de son corps social ou de son apparition en public) (*cf.* Rachilde 2022 [1884] : 76), ce qu'elle marque également dans son langage en utilisant en fonction de ses envies des pronoms masculins ou féminins pour se désigner elle-même ; une manière de parler qui ne semble pas irriter le Baron de Raittolbe, mais plutôt l'amuser.

> — Baron, dit-elle brusquement, *je suis amoureux* !
> De Raittolbe fit un soubresaut, posa son hanap et riposta d'un ton étranglé :
> — Sapho ![10] … Allons, ajouta-t-il avec un geste ironique, je m'en doutais. Continuez, *Monsieur* de Vénérande, continuez, *mon* cher ami. (*ibid.* : 74)

Le corps privilégié, celui de l'aristocrate Raoule, est mis en scène comme un corps hautement actif et fluide d'un individu qui domine les corps marginalisés de Marie et de son frère Jacques, qui sont sexualisés et finalement conçus comme des objets de désir passifs et déterminés par autrui. L'expérience de la marginalisation sociale semble se prolonger chez Marie et Jacques presque dans le sens d'un déterminisme biologique qui prédétermine leur vie (*cf. ibid.* : 169). Le frère et la sœur semblent être habitués à vendre leur corps, respectivement à l'instrumentaliser comme moyen pour atteindre une fin (*cf. ibid*. : 182). Ainsi, après la première visite de Raoule dans la chambre mansardée, Marie reconnaît la chance de profiter habilement de la situation qui s'offre au couple (*cf. ibid*. : 36), alors que Jacques se laisse plutôt faire :

> The narrative emphasizes Jacques' naivety [..], the ease with which Raoule manipulates them […] and the history of prostitution in Jacques' family, thereby placing Jacques in the category of the 'héréditaire' or hereditary degenerate. (Stokoe 2021 : 281)

Raoule et le baron de Raittolbe, qui entament tous les deux une liaison avec Jacques (*cf.* Rachilde 2022 [1884] : 177sqq.), réduisent l'artiste à son corps qui leur paraît un objet de désir : « Et, en amateur qu'une révision militaire a quelquefois intéressé, il [Raittolbe] suivait des yeux les lignes sculpturales de ces chairs épandant de chaudes émanations de volupté » (*ibid.* : 111).

---

[10] De Raittolbe fait ici référence à la poétesse grecque Sappho (née entre 630 et 612 av. J.-C. et décédée vers 570 av. J.-C.). L'amour érotique est un motif important dans son œuvre lyrique. Comme elle rend hommage à la beauté féminine dans ses chansons, l'amour saphique est devenu un synonyme d'homosexualité lesbienne. Raittolbe semble donc partir du principe que Raoule veut masquer son amour homosexuel pour l'être féminin que Jacques est devenu, en se désignant elle-même comme un homme. L'ambiguïté de la séparation et de la conceptualisation du sexe physique, du genre et de l'orientation sexuelle dans le roman est renforcée par la référence à Sappho. Par conséquent, l'orientation sexuelle de Raoule et Jacques ne peut être définie comme clairement hétérosexuelle ou homosexuelle, et leur identification de genre ne peut être lue comme clairement féminine, masculine ou même transsexuelle. J'utilise plutôt le terme de corps et d'identifications de genre fluides.

Cette réduction au corps et cette appropriation capitaliste de Jacques s'effectue également par le biais de la violence physique et sexualisée (*cf. ibid.* : 114) et débouche sur l'exigence de possession totale comme l'explique Raoule :

> Jacques, je t'épouserai, non parce que je redoute les menaces de ta sœur, mais parce que je te veux au grand jour, après t'avoir eu pendant nos mystérieuses nuits. Tu seras ma femme chérie comme tu as été ma maîtresse adorée. (*ibid.* : 145)

Certains critiques ont souligné que cette inversion des rôles dans le couple porte des traits exagérés, parfois stéréotypés et en quelque sorte parodiques :

> Raoule increasingly embodies masculine characteristics, positioning themselves as the archetypal, powerful male lover, who controls and dominates their partner […]. As I have argued […], *Monsieur Vénus*' central relationship parodies the heteropatriarchal model of male dominance and female subservience, while consciously referencing and playing with other discourses regarding gendered and sexual embodiment. (Stokoe 2021 : 280)

Dans une autre lecture, nous pouvons considérer le retour au couple marié en tant que modèle de la vie en société comme un compromis face aux exigences publiques, voire comme une légitimation tardive de leur amour « au grand jour ». L'inversion des rôles ne mène en aucun cas à l'abandon du modèle de ladite 'normalité' du mariage, qui semble encore impensable à la fin du XIXe siècle :

> *Monsieur Vénus* was published as sexological discourses were beginning to circulate in France. [… It] provide[s] insight into the way in which inversion discourses connect, and medicalize, gender and sexuality, while foregrounding the idea of 'normal' behavior that underlies discourses of inversion. (*ibid.* : 289)

Comme Rosario (1997) et Stokoe argumentent, le concept de l'inversion ou de l'échange des sexes était d'abord élaboré dans un contexte médical et ne faisait pas encore partie du discours social.

> The first French study of inversion was published in 1882 by Jean-Martin Charcot and Valentin Magnan (Rosario 1997, pp. 78–80). As Vernon Rosario has demonstrated, initial approaches to inversion were informed by theories of 'male hysteria' (1997, p. 79), which were well established at the close of the nineteenth century. (Stokoe 2021 : 281)

À cette époque, le topos de l'inversion joue surtout sur la puissance et l'impuissance masculines dans le contexte médical, mais il transporte également des connotations sociales que Rachilde exploite dans son roman.

Étant donné la hiérarchie sociale évidente entre Raoule et Jacques, je classe leur relation en premier lieu comme une relation de domination physique, ce qui peut être argumenté notamment à partir de la fin du roman. Après la mort de

Jacques lors d'un duel[11] avec le baron de Raittolbe, Raoule se retire dans une pièce secrète de sa maison.

> Sur la couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les yeux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard […]. Un ressort disposé à l'intérieur des flancs correspond à la bouche et l'anime en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses. (Rachilde 2022 [1884] : 187sq.)

Le mannequin de cire au visage de Jacques montre que Raoule a fait de lui, au-delà de sa mort, son objet de plaisir déshumanisé.

Jacques est devenu pour elle un objet, mais nous pouvons constater que le tableau textuel le met en scène comme une réplique exacte et un objet d'art que Raoule peut conserver et capitaliser à sa guise. N'oublions pas que les mannequins de cire étaient très à la mode au XIXe siècle depuis la fondation du célèbre musée de Madame Tussaud en 1835 à Londres par l'artiste française Marie Tussaud. À Paris, le musée Grévin ouvre en 1882 ses portes. La poupée de cire est en vogue. Le statut de capital sous forme d'œuvre d'art se reflète en plus dans l'intertexte du mythe de Pygmalion qui forme un horizon supplémentaire à la mise en scène de la beauté du corps idéal (car féminisé) de Jacques. Le mythe de Pygmalion est, selon Cédric Lesec, un « dispositif, particulièrement efficace pour le XIXe siècle quand se redéfinissent les rapports entre l'artiste et son œuvre » (Lesec 2008 : 337). Jacques est ainsi devenu la création idéale de Raoule (qui a pris le rôle de l'artiste – une autre inversion dans le roman), et qui grâce à son processus de changement en une femme en cire peut même bouger ses zones érotiques – la bouche et les cuisses – et le réduit à un automate[12]. Le fait que Raoule fasse de Jacques une statue, un mannequin de cire, une automate, lui confère une nouvelle valeur dans la société bourgeoise du XIXe siècle, qui est marqué par une véritable « statuomanie », comme l'a formulé Maurice Agulhon (*cf.* Agulhon 1978).

> L'architecture des villes se transforme. Elles se couvrent d'allégories et de représentations à la mémoire de personnages historiques. […] Ainsi, on préféra la pierre pour les grands monuments et le bronze pour les plus petits. Ce phénomène, associé à la bourgeoisie naissante

[11] Le fait que Jacques meure lors du duel est intéressant parce qu'il s'agit d'un rituel typiquement connoté masculin dans lequel il échoue et peut tout à fait être classé comme un argument en faveur de ma thèse d'une certaine fluidité du sexe, du genre et du corps. Ainsi, malgré son sexe biologique et son identification initiale en tant qu'homme, il n'est pas assez viril pour s'imposer avec succès dans un duel.

[12] L'automate ou l'homme voire la femme artificiel(le) est un autre motif très à la mode au XIXe siècle (*cf.* Febel / Bauer-Funke 2004, Bauer-Funke / Febel 2005).

> avide de posséder des œuvres de tailles « domestiques », et les innovations techniques participent à l'épanouissement de la sculpture et de l'industrie du bronze d'art. (Di Egidio 2022)

Le bronze d'art est l'objet aimé tel un petit Pygmalion auquel a accès la bourgeoisie ; il devient signe d'un certain statut social et objet de spéculation dû à sa valeur. Sous cette forme, le corps peut être possédé complètement, mais il est également déshumanisé et l'amour n'existe plus que sous sa forme sublimée (d'amateur d'art, de collectionneur, etc.) qui, elle, est à son tour bien reconnue par la société contemporaine.

En conclusion

La fluidité du corps et l'inversion des sexes ne peuvent pas masquer le fait que les identités sexuelles binaires sont clairement maintenues dans *Monsieur Vénus*. C'est pourquoi je vais conclure en questionnant si le roman remet en question les conventions sociales sur le sexe, le genre et le corps à la fin du siècle, ou si le roman ne fait qu'explorer les limites de ce qui peut être pensé et dit à la fin du siècle.

> Le côté provocateur de Monsieur Vénus réside bien dans ce qu'il révèle la fragilité et la labilité du concept de genre, cependant son insistance à désexualiser les personnages et à écarter les périphériques du travestissement, en particulier l'homosexualité et la bisexualité, lui confère un caractère ambigu qui peut tout aussi bien accommoder la morale rigoriste de la Belle Époque que le néoréalisme placé sous le signe du *show* récréatif de la fin vingtième siècle et du millénaire ! (Fisher 1997 : 49)

La dissolution de l'unité entre l'identification de genre, social et physique et l'orientation sexuelle semble à première vue déboucher sur l'abolition de l'ordre binaire des sexes : « Ils riaient tous les deux, mais ils s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe » (Rachilde 2022 [1884] : 97). Partant de là, Holmes propose de lire Raoule comme un personnage « bi-genre » (Holmes 2001 : 119), ce qu'elle détermine toutefois uniquement par des caractéristiques extérieures telles que les cheveux courts et les vêtements masculins dans lesquels Raoule se présente également en public. De fait, l'auteur implicite joue avec les imaginaires sociaux de la féminité et de la masculinité à la fin du siècle et l'ordre des sexes et de genre binaire reste inchangé, seul le corps semble devenir en quelque sorte fluide et se confondre avec le corps de l'autre :[13]

---

[13] Korte-Klimach indique que l'imaginaire de la masculinité et de la féminité dans la littérature décadente est surtout marqué par une échelle avec les pôles de l'idéalisation et de la diabolisation de la femme (*cf.* Korte-Klimach 2002 : 41sqq.).

> Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mail il ne formait avec elle, qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. À les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des Brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. (Rachilde 2022 [1884] : 145)

Malgré la symbiose physique des deux personnages, il semble que ni Raoule ni Jacques ne peuvent être considérés comme *bi-genre* comme le suggère Holmes (*cf. ibid*. 2001 : 119), ni même comme *queer*, comme le défend Stokoe (*cf. ibid*. 2021 : 278) ; cette impression naît seulement de leur interaction, de leur déguisement et de la comparaison de leur perception d'eux-mêmes et celle des autres par le lecteur implicite. Par conséquent, l'auteur implicite de *Monsieur Vénus* ne propose pas la réorganisation utopique des rôles et des conventions sexuelles.

Pour finir, je voudrais attirer l'attention sur le septième chapitre, qui ne figurait pas dans la nouvelle édition de 1889 et dans lequel le narrateur intra-hétérodiégétique développe de manière manifeste une compréhension innovante du corps et de la sexualité pour la construction de l'identité de genre. Dans un premier temps, le chapitre semble fragmenté et il se distingue nettement, tant au niveau thématique qu'au niveau du discours, de l'intrigue principale du roman transmise par une instance narrative extra-hétérodiégétique.

> L'homme est matière, la volupté est femme, c'est l'éternelle inapaisée. N'est-ce pas à cette disparité profonde, monstrueuse antithèse, qu'il faut demander le secret des ardeurs stériles, seuls fruits d'accouplements sans nom ? Oublions la loi naturelle, déchirons le pacte de procréation, nions la subordination des sexes […]. (Rachilde 2022 [1884] : 92)

Dans l'intrigue principale de *Monsieur Vénus*, cette image révolutionnaire du corps non-binaire n'est cependant évoquée que dans l'interaction figurative entre Raoule et Jacques. Stokoe souligne dans ce contexte le caractère parodique du chapitre sept qui ne signale aucunement l'abandon des normes patriarcales et hétérosexuelles :

> As Chapter 7 demonstrates, the relationship between Raoule and Jacques clearly parodies expected heteropatriarchal relations […] yet gives heteropatriarchy the finger by refusing to allow gender to neatly map onto sex […]. *Monsieur Vénus* takes its play with, and parody of, inversion discourses further by drawing extensively on discourses of hereditary degeneracy. (Stokoe 2021 : 290)

Il apparaît clairement que le corps ne peut en aucun cas être conceptualisé comme un pur médium de la formation de l'identité social et de genre préfigurée par la société. Au contraire, dans *Monsieur Vénus*, le corps joue lui-même un rôle d'actant créateur d'identité, dont les besoins et les sensations dominent en quelque sorte

l'esprit et dont la mise en scène doit être comprise comme un acte performatif qui déclenche des constructions identitaires sociales et de genre. En outre, il a été mis en évidence que dans *Monsieur Vénus*, le corps doit être classé comme moyen d'expression de la relation entre l'individu et la société, le corps lui-même devenant une pratique culturelle et par cela un habitus et un capital symbolique et social dans le sens de Bourdieu. Dans la mesure où il ne respecte pas les limites de l'acceptable construites par la société, le corps peut signaler la liberté des individus privilégiés, des aristocrates et artistes en occurrence, et devient ainsi un capital supplémentaire disponible surtout pour les personnages socio-économiquement privilégiés, autrement dit : le corps devient œuvre d'art.

Bibliographie

ABRAMS, DOMINIC / HOGG, MICHAEL (1990) : *Social identity theory: Constructive and critical advances.* New York : Springer.

AGULHON, MAURICE (1978) : « La 'statuomanie' et l'histoire ». Dans : *Ethnologie Française* 8, 2/3, 145-172, [en ligne] www.jstor.org/stable/40988487, consulté le 22 avril 2023.

BAUBÉROT, JEAN (2002) : « De la femme protestante ». Dans : Duby, Georges / Perrot, Michelle (éds.) : *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Plon, 241-260.

BAUER-FUNKE, CERSTIN / FEBEL, GISELA (2005) : *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*. Berlin: Weidler.

BÖHNING, ANTJE / UECKMANN, NATASCHA (1994) : *Fanny zu Reventlow und Rachilde. Erotische Libertinage um 1900.* Veröffentlichungen aus dem Forschungsprojekt « Literatur und Soziologie », Vol. 11, Institut für interdisziplinäre Forschung und Fortbildung.

BOURDIEU, PIERRE (1979) : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

BUTLER, JUDITH (1990) : *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.

— (1993) : *Bodies that matter : On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge.

CORBIN, ALAIN / COURTINE, JEAN-JACQUES / VIGARELLO, GEORGES (éds.) (2005-2006) : *Histoire du corps.* Paris : Seuil, 3 vol. ; vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières.* Éd. par Georges Vigarello 2005 ; vol. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*. Éd. par Alain Corbin 2005 ; vol. 3 : *Les mutations du regard. Le XXe siècle.* Éd. par Jean-Jacques Courtine 2006.

DI EGIDIO, AURÉLIE (2022) : « La sculpture au 19e siècle : le bronze d'art », 11 février 2022, [en ligne] legide.be/fr/sculpture-in-the-19th-century-the-art-of-the-bronze-casting/, consulté le 22 avril 2023.

DIJKSTRA, BRAM (1986) : *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*. London : Oxford University Press.

FEBEL, GISELA / BAUER-FUNKE, CERSTIN (2004) : *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen : Wallstein.

FISHER, DOMINIQUE (1997) : « Du corps travesti à l'enveloppe transparente : *Monsieur Vénus* ou la politique de leurre ». Dans : *L'ésprit Créateur* 37, 4, hiver 1997, 46-57.

FRAISSE, GENEVIEVE / PERROT, MICHELLE (2002) : « Ordres et libertés ». Dans : Duby, Georges / Perrot, Michelle (éds.) *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Plon, 11-20.

GREEN, NANCY (2002) : « La femme juive ». Dans : Duby, Georges / Perrot, Michelle (éds.) : *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Plon, 261-280.

HAVERCROFT, BARBARA (1992) : « Transmission et travestissement : l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde ». Dans : *Protée* 20, 1, hiver 1992, 49-55.

HIGONNET, ANNE (2002) : « Femmes et images ». Dans : Duby, Georges / Perrot, Michelle (éds.) : *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Plon, 335-386.

HOLMES, DIANA (2001) : *Rachilde. Decadence, Gender and the women writer*. Oxford : Berg.

KALOF, LINDA / BYNUM, WILLIAM (éds.) (2010) : *A cultural history of the human body*. Oxford : Berg, 6 vol.

KNIBIEHLER, YVONNE (2002) : « Corps et cœur ». Dans : Duby, Georges / Perrot, Michelle (éds.) : *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Plon, 391-438

KORTE-KLIMACH, IRIS ULRIKE (2002) : *Rachilde. Femme de lettres – Homme de lettres. Weibliche Autorschaft im Fin de siècle*. Marburg : Tectum.

LESEC, CÉDRIC (2008) : « Pygmalion ou le pouvoir du mythe ». Dans : *Perspective* 2008, 2, 337-342, [en ligne] doi.org/10.4000/perspective.3435.

LORENZ, MAREN (2000) : *Leibhaftige Vergangenheit : Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen : Discord.

MEISTER, JAN / BORSCH, JONAS (2022) : « Idealisiert, sexualisiert, materialisiert, politisiert : Antike Körper und ihre Geschichte(n) », [en ligne] www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-5091, consulté le 16 décembre 2022.

MESCH, RACHEL (2021) : « Trans Rachilde : A Roadmap for Recovering the Gender Creative Past and Rehumanizing the Nineteenth Century ». Dans : *Dix-Neuf* 25, 3-4, 242-259.

MILLER, KARL (1987) : *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford : Oxford University Press.

RACHILDE (2022 [1884]) : *Monsieur Vénus*. Paris : Gallimard.

REID, MARTINE (2020) : *Femmes et littérature : Une histoire culturelle.* Paris : Gallimard.

— (2022) : « Monsieur Vénus ou le genre interrogé ». Dans : *Rachilde* (2022 [1844]) : *Monsieur Vénus*. Paris : Gallimard, 19-21.

ROSARIO, VERNON A. (1997) : *The Erotic Imagination. French Histories of Perversity*. New York : Oxford University Press.

STOKOE, ASH KAYTE (2021) : « Sexological Discourses and the Self in Rachilde's *Monsieur Vénus* (1884) and Radclyffe Hall's *the Well of Loneliness* (1928) ». Dans : Giami, Alain / Levinson, Sharman (éds.) : *Histories of Sexology. Global Queer Politics*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 277-293, [en ligne] doi.org/10.1007/978-3-030-65813-7_16.

STRYKER, SUSAN (2017a) : *Transgender History : The Roots of Today's Revolution*. New York : Seal Press.

— (2017b) : « Transgender, Queer Theory, and Psychoanalysis ». Dans : Giffney, Noreen / Watson, Eve (éds.) : *Clinical Encounters in Sexuality : Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Goleta / California : Punctum Books, 419-426.

ZIEGLER, ROBERT (1986) : « Rachilde et *l'amour compliqué* ». Dans : *Atlantis* 11, 2, printemps 1986, 115-124.

Sabine Narr-Leute

Corps féminin et capital dans *Madeleine Férat* (1868) d'Émile Zola

Die Darstellung der Frau ändert sich im französischen Roman des 19. Jahrhundert auf dramatische Weise : sie steht oftmals als Hauptfigur im Mittelpunkt, zudem mit neuen Rollen, die mit den soziohistorischen Veränderungen der Industriezeitalters einhergehen. Bei Zola ist eine Vielzahl von starken Frauenfiguren zu beobachten, bei denen insbesondere die Beschreibung ihres Körpers und Geistes im Spannungsfeld der naturalistischen Vererbungslehre und der Einflüsse der kapitalistischen Gesellschaft stehen. In einem *close reading* des frühen Romans *Madeleine Férat* (1868) von Émile Zola, der Teil einer Trilogie über die Frau ist, kann gezeigt werden, inwiefern der weibliche Körper sein Kapital nutzen kann und inwiefern er sich im Kontext der seinerzeit wissenschaftlichen Theorie des ‚Abdrucks', des ersten Sexualkontakts nicht zu emanzipieren vermag. Die Beschreibung des weiblichen Körpers ist in einer wechselseitigen Beziehung aus männlichem Blick und sozialem Umfeld gezeichnet und seine Bewertung oszilliert zwischen begehrenswertem und abscheuerregendem, sündhaften Objekt. Zudem kommt in dem Roman Zolas Theorie der ‚écrans' zur Anschauung und er verwendet eine photographische Schreibweise, die der ‚Theorie des Abdrucks' auf der Ebene des Diskurses entspricht. Der Roman nimmt so zentrale poetologische Konzepte Zolas vorweg, die in den Bänden der *Rougon-Macquart* weiterentwickelt werden.

1. Corps et capital dans le roman du XIXe siècle

Corps et capital constituent deux aspects primordiaux du roman du XIXe siècle. Alors que la société change de manière fondamentale à l'âge industriel, le roman devient le genre privilégié de la littérature.[1] Les changements socio-historiques, scientifiques et culturels ont pour conséquence une désintégration des relations humaines, des changements qui se reflètent dans les courants littéraires de l'époque – un détournement du romantisme en faveur du réalisme et naturalisme. C'est dans le roman du XIXe siècle que la femme est mise au centre de toutes les attentions, qu'elle obtient le statut de personnage principal, et même d'héroïne. Une grande partie des 'bestsellers' du XIXe siècle en témoignent, que l'on pense à Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831), *Eugénie Grandet* (1834), *Madame Bovary* (1857), *Carmen* (1847), *La Dame aux camélias* (1848) ou bien aux figures des sœurs Brontë, comme *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë – c'est toujours une femme qui est au cœur du roman. Cette réalité miroite une réalité qui affecte quasiment tous les discours de la société. Ainsi Stéphane Michaud constate-t-il que

[1] Bien sûr, la nouvelle compte également parmi les genres les plus répandus à l'époque. L'afflux des genres narratifs a également à voir avec l'augmentation des publications en feuilleton.

> [j]amais on n'a autant parlé des femmes qu'au XIXe siècle. Au désarroi des plus lucides, le sujet est partout : dans les catéchismes, les codes, les livres de bonne conduite, les ouvrages de philosophie, de médecine, de théologie et, bien évidemment, dans la littérature. (Michaud 1991 : 125)

La présence de la femme en littérature est d'autant plus frappante lorsqu'on la compare à celle des siècles précédents. Dans le roman des XVIIe et du XVIIIe siècles, les trajectoires féminines ne sont guère variées : soit la femme est cloîtrée dans un couvent, soit elle reste jeune fille, soit elle se marie, devient une épouse et/ou une mère dévouée ou bien elle finit veuve. Quoi qu'il en soit, dans la grande majorité des cas, elle reste un personnage tragique, souvent dépendant d'un homme et profondément malheureux. Les nouveaux rôles que la femme se voit attribuer au XIXe siècle restent en partie hérités de la tradition chrétienne, les auteurs en faisant souvent une figure entre le bien et le mal : ainsi le personnage principal est-il souvent représenté comme une femme vertueuse, proche d'une sainte, ou comme une femme-pécheresse, une femme-adultère, une maîtresse ou même une prostituée. En même temps, un certain nombre de variations s'impliquent et de nouveaux rôles vont apparaître, comme celui de l'ouvrière, conformément à la réalité professionnelle du XIXe siècle.[2] Les histoires des romans varient entre une vie bouleversée par les exigences sociales et une vie dans laquelle la femme est déchirée entre son devoir matrimonial et sa passion pour un autre homme.[3]

La description des personnages féminins est fortement liée à une nouvelle perception du corps féminin. Ce regard se fait à la fois de l'intérieur et de l'extérieur : d'un côté, la femme gagne une nouvelle conscience de soi et a le courage d'utiliser son corps en tant que capital ; de l'autre, elle (et son corps) sont exposés aux regards des autres et dévalorisés comme un objet – et cela souvent à un certain prix, c'est-à-dire comme un objet avec une dimension capitaliste. S'il est vrai que le nombre d'héroïnes augmente sensiblement à l'époque considérée, on peut se demander comment ces personnages féminins sont peints à l'âge de l'industrialisation, notamment en regard de la relation profonde entre corps et capital. Le regard sur la représentation de la corporalité en littérature est devenu d'autant plus virulent dans le cadre de la

2 Le cas de la femme dite orientale joue également un rôle signifiant, mais devrait être considéré à part. Voir aussi l'article de Bertrand Marquer sur *Ourika* dans ce volume.

3 C'est le cas pour les héroïnes des pièces de théâtre et des grands romans des XVIIe et XVIIIe siècles comme Phèdre, la princesse de Clèves, mais aussi Julie dans *La Nouvelle Héloïse* et bien d'autres. Pour le XIXe siècle, il faut ajouter le rôle de la femme fatale comme Salammbô ou bien Salomé dans *Hérodias*.

nouvelle perspective du *somatic turn* ou *body turn* à la fin du XXe siècle[4] qui a également incité de nombreuses publications dans la recherche sur la littérature française et francophone.[5]

Dans le roman du XIXe siècle, le regard porté sur le corps féminin est – dans la plupart des cas – un regard masculin, qui se veut représentatif de la société. C'est ainsi que le regard des autres sur le corps peut être compris comme un signe distinctif pour une certaine position socio-économique et la reconnaissance ou le refus fatal d'une personne, donc pour un capital social et symbolique dans le sens de Pierre Bourdieu. Dans *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), il étudie entre autres le corps formé par la socialisation et le discours de la société voire de l'entourage ou du milieu, et il l'entend comme produit du jugement social et comme medium reproduisant les inégalités sociales (*cf. ibid.* : 739sqq.). Cette idée du corps en tant que capital traverse l'œuvre d'un des plus grand romanciers modernes.

2. Zola et le corps

Au XIXe siècle, c'est Émile Zola qui prône un regard exceptionnel sur l'Homme moderne et son corps. Dans son cycle des *Rougon-Macquart*, c'est le corps humain qui est au centre de plusieurs romans. Pour Zola, il fait figure de champ d'expérimentation face aux changements techniques, socioculturels et historiques de son temps. Ce faisant, émerge sous sa plume un riche langage métaphorique par rapport au corps humain, comme le suggère, par exemple, le titre du roman *Le Ventre de Paris* (1873), en employant une métaphore corporelle pour les Halles de Paris. La perspective zolienne sur le corps est marquée à la fois par les sciences naturelles et les théories de l'hérédité : c'est ainsi que la description des corps fait semblant de résulter d'un regard objectif, qui se traduit généralement dans les romans eux-mêmes par une appartenance claire à une classe ou à une famille, les Rougon ou les Macquart, voire les deux. Les dossiers préparatoires de Zola témoignent dans quelle mesure la description des personnages a une fonction primordiale dans ses

4 Pour les aspects sociologiques de cette théorie *cf.* Schroer 2005 et Gugutzer 2006. D'autres publications examinent l'esthétique du corps ou des aspects d'intertextualité : *cf.* Meyer 2011 ; Reuter 2011 ; Visser 2011 ; Turner 2012 ; Logemann / Oesterreich / Rüthemann 2013 ; DeMello 2013.

5 Pour le XIXe siècle, mentionnons de façon exemplaire l'étude de Nao Takaï 2013. Dans la recherche zolienne, il y a de nombreuses études, citons p. ex. Mitterand 1987 ; Cabanès 1991 et 2008 ; Dias 2004 ; Becker 2008 ; Paveau / Zoberman, 2009 ; Harrow 2010 ; Ménard 2014 et Rachwalska von Rejchwald 2018. Voir aussi l'article de Julia Borst dans ce volume.

romans : Zola y dessine non seulement les relations familiales, mais surtout les parts exactes de l'hérédité entre les personnages en employant différentes couleurs.[6] En conséquence peut-on souligner que « [l]e personnage chez Zola est toujours 'signifiant'. C'est à travers lui que l'auteur dévoile le corps social et ses antagonismes, mais aussi le corps individuel et ses zones d'ombre » (Anonyme 2002).

Tandis que le corps masculin est souvent évoqué dans le contexte d'une opposition entre l'homme et la machine, le corps féminin semble être représenté de manière plus variée.[7] Le regard que le romancier pose sur le corps féminin oscille entre chasteté juvénile (comme c'est le cas d'Albine dans *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875) ou d'Angélique dans *Le Rêve* de 1888) et érotisme séduisant et pécheur (comme Nana dans le roman éponyme (1880) ou encore Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon*, publié en 1876), entre objet soumis et victime (comme Gervaise dans *L'Assommoir* de 1877) et sujet auto-déterminé (telle Christine dans *L'Œuvre* de 1886). D'un côté, le corps féminin est libéré du dogme du péché originel ; de l'autre, il est marqué par l'hérédité et devient ainsi le jouet des politiques du capital et des intérêts économiques de son temps. Comme Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle l'ont remarqué

> [l]es progrès faits par la médecine et la physiologie ont ouvert aux romanciers, depuis les années 1840, un vaste champ. […] Zola, qui assigne à l'écrivain la nécessité de tout peindre pour tenter de tout comprendre, de « démonter la machine humaine », va l'explorer. Le corps devient un de ses sujets de prédilection. L'approche qu'il en fait constitue une de ses originalités et un des traits de sa modernité. (Becker et al. 1993 : 93sq.)

Ce « vaste champ » est amplement exploré par Zola dans ses écrits. En comparaison avec les doctrines de l'Antiquité et du Christianisme qui discutent la relation entre le corps et l'âme, la théorie naturaliste essaie une tout autre approche influencée par les sciences naturelles et des études psychologiques qui allaient devenir une discipline à cette époque-là. Or, Zola décrit l'Homme moderne dans sa corporalité comme un être déchiré entre les lois de l'hérédité et les influences du milieu. Selon Nao Takaï, c'est surtout un corps féminin nu ou paré qui est dessiné dans les romans zoliens.[8] Elle explique que « [s]i l'on se demande pourquoi une

---

6 *Cf.* par exemple les esquisses détaillées de Zola dans lesquelles il avait soigneusement dessiné la « [r]épartition des influences héréditaires pour chaque personnage » (Zola 1868).

7 De plus, il montre le corps souvent dans des situations de désir. Becker et al. précisent que s'il arrive à Zola « de représenter le nu masculin, c'est le plus souvent par dérision » (Becker et al. 1993 : 94).

8 Takaï prend comme point de départ une thèse de Peter Brooks, qui dans son œuvre *Body Work. Object of Desire in Modern Narrative* (1993) soutient l'hypothèse que la représentation de la femme provient d'un

telle réification du corps féminin avec aliénation qui en résulte se produisent fréquemment […], il nous faut revenir à la situation sociale de l'époque » (Takaï 2013 : 357). Et elle rappelle que

> les hommes dissimulaient leur présence physique sous leur habit noir et que c'était uniquement les femmes qui étaient chargées d'exprimer la beauté, dans leur nudité comme dans leur parure. L'aliénation des femmes, par la séparation de l'être et du paraître, les images douloureuses qui en résultent ont pour cause la surabondance des signes de beauté ou de féminité que la société veut faire endosser aux femmes en leur demandant de correspondre à une image préconstruite, érotisée et marchandisée. (*ibid.*)

La fixation d'une telle image de la femme est consolidée par une théorie scientifique chez Zola qui conditionne en même temps l'innovation de son œuvre. Dans son étude *Zola, The Body Modern*, Susan Harrow a mis en relief l'importance du sujet corporel pour la modernité de l'œuvre zolienne :

> Zola is a chronicler of corporeality; […] in his theoretical writings, he scrutinizes the body in the wake of contemporaneous critical thought (Taine, Dr Toulouse, Darwin); and his novels inscribe the bodily fate – ordinary and extraordinary – of his fictional characters. The body – in the generational and generative senses – is the raw material and the motor of Zola's fiction; it is the dynamo powering the *Rougon-Macquart* series, sending its reverberations down each of the family lines and across the networks that link individuals, social classes, professions, generations, and geographies. Viewing the body, visualizing it, historicizing it, transforming it and dissecting it (as Zola explains in the preface to the second edition of *Thérèse Raquin*), the novelist's work is obsessively corporeal. (Harrow 2010 : 14)

Harrow souligne dans quelle mesure l'auteur naturaliste crée une toute nouvelle approche à la description corporelle des personnages. Elle exemplifie cette modernité à l'exemple des analyses de plusieurs romans des *Rougon-Macquart* qui invoquent la corporalité du texte ainsi qu'une énorme variété du corps social. S'il est vrai que la poétique zolienne est fondamentalement liée à une esthétique de la corporalité, il faut se demander pourquoi et comment Zola a développé ce nouveau regard sur le corps.

La relation entre corps et capital nous paraît particulièrement intéressante dans un de ses romans de jeunesse, à savoir *Madeleine Férat*, un roman qui anticipe à plusieurs niveaux sa théorie naturaliste et ses grands romans du cycle des *Rougon-Macquart*. Nous nous proposons d'analyser ce roman sous forme d'une lecture attentive afin de démontrer comment le corps féminin est lié à la question du capital dans l'esthétique zolienne.

---

désir « épistémophilie », c'est-à-dire que « ces deux désirs (sexuel et épistémologique) convergent chez les romanciers dans l'acte d'écrire, de créer, et de 'figurer' le corps romanesque » (Takaï 2013 : 20).

3. *Madeleine Férat* – le corps féminin et le discours naturaliste

L'histoire du roman *Madeleine Férat* retrace le chemin extraordinaire d'une jeune fille vers son suicide. Madeleine Férat a pour amant Jacques, pendant un an, puis celui-ci part pour l'étranger et on le croit mort. Madeleine fait ensuite la connaissance de Guillaume, l'ami intime de Jacques, un détail qu'elle ne connaît pas. Ils se marient et ont une fille. Au bout de quatre ans, Jacques rentre et rencontre son ami Guillaume qui l'invite chez lui. Madeleine est choquée par l'arrivée de Jacques et confesse à son mari sa liaison pré-matrimoniale. Son mari commence alors à apercevoir dans Madeleine et sa propre fille les traits de Jacques. Le couple essaie d'abord d'échapper au passé et de quitter leur maison. Ils réalisent pourtant que cela n'est pas possible, rentrent chez eux où leur servante Geneviève, une protestante, les incrimine et leur parle d'une malédiction divine. Madeleine désespère, retrouve son amant et au moment où elle se jette dans les bras de Jacques, sa fille meurt. Madeleine finit par s'empoisonner et son mari Guillaume devient fou. Il est évident que l'histoire est influencée par la théorie de l'imprégnation selon laquelle la femme est empreinte physiquement, marquée corporellement et mentalement par son premier amant. Zola avait lu cette théorie chez Michelet et le docteur Lucas.[9] D'ailleurs, l'auteur fait également référence à la forme de l'hagiographie et plus précisément à la légende de Sainte Madeleine.[10]

Madeleine Férat ne dépeint pas seulement la tragédie d'une femme entre deux hommes, un triangle amoureux, mais également la vie impossible à mener lorsqu'elle est soumise aux préjugés sociaux. Aux yeux de la société de l'époque, Madeleine est une pécheresse dans la mesure où elle se marie à Guillaume en n'étant plus vierge. De plus, cette première relation amoureuse et sexuelle se voit

---

9 « Pour Lucas et pour Michelet, une femme appartient pour sa vie entière à l'homme qui l'a possédée le premier. Elle porte de lui, en son corps et en son âme une marque ineffaçable. Elle en est 'imprégnée', au point de donner à l'enfant légitime conçu de son mari les traits de son premier amant » (Zola 1999 [1868] : 10). *Cf.* aussi Henri Mitterand 2002 : 575-577.

10 Évidemment, le nœud dramatique de cette histoire n'est pas sans rappeler l'histoire de Marie Madeleine. Sans pouvoir entrer dans les détails de cet aspect, la protagoniste zolienne est associée aux deux histoires sur Marie Madeleine. On lui attribue surtout deux histoires opposées, celle de la Marie de Magdala qui suit Jésus, voit sa crucifixion et témoigne de son tombeau vide et celle de la pécheresse qui a lavé les pieds du Christ. Zola fait référence à ces deux histoires en gardant le prénom Madeleine dans *Madeleine Férat*. Il fait ressortir – comme dans un palimpseste – ces deux histoires qui oscillent entre femme dévouée et femme-pécheresse à laquelle Jésus pardonne ses péchés. Évidemment, le sujet du péché, de la pénitence et de la rédemption joue aussi un rôle dans le roman zolien, mais il ajoute bien d'autres facettes. Pour une analyse plus détaillée des nombreuses ramifications herméneutiques de cet intertexte biblique, *cf.* Narr 2010 : 344sqq.

dans les traits de son enfant. Selon Henri Mitterand, cette théorie d'imprégnation est à considérer comme une forme moderne de la fatalité antique :

> La thèse d'une « imprégnation » indélébile et héréditaire de la femme par celui qui a fait d'elle une femme est la forme moderne des fatalités antiques, du jeu cruel des dieux avec la créature, la *mythologie* qui convenait à une époque où les rêveries scientifiques avaient *remplacé les croyances archaïques*. (Mitterand 1999 : 10, nous soulignons)

Même si cette théorie est mise en question à l'époque, Zola s'y intéresse puisque cette

> théorie […] fantaisiste […] ajoutait sa note propre aux appels multipliés de Zola en faveur d'une voie « physiologique » du roman, qui oserait enfin associer dans une même hardiesse du regard les fatalités du corps et celles de la société. (*ibid.* : 10sq.)

Madeleine Férat occupe une place importante dans l'œuvre de Zola. Henri Mitterand considère d'ailleurs que Zola a écrit « un cycle de la Femme » (*ibid.* : 8) avec *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Férat* qui « est le dernier volume » (*ibid.*). Avec les romans des Rougon-Macquart, c'est le « cycle de la Famille » (*ibid.*) qui va suivre. Dans ce roman en particulier, Zola tente déjà de concilier ses principes naturalistes et son goût esthétique.[11]

L'incipit du roman est marqué par une description minutieuse des deux personnages principaux, de Guillaume et de Madeleine, et de leurs corps entiers, de leurs démarches, incluant leurs têtes et leurs mimiques :

> Madeleine touchait à sa vingtième année. […] C'était une grande et belle fille dont *les membres souples et forts* annonçaient une rare énergie. *Le visage* était caractéristique. *Le haut* avait une solidité, presque une dureté masculine ; *la peau* se tendait fortement sur *le front* ; *les tempes*, *le nez* et *les pommettes* accusaient *les rondeurs de la charpente osseuse*, donnant à *la figure* le froid et la fermeté d'un marbre ; dans *ce masque sévère*, *les yeux* s'ouvraient, larges, d'un vert grisâtre et mat, qu'*un sourire* éclairait par moments de lueurs profondes. *Le bas du visage*, au contraire, était d'une délicatesse exquise ; il y avait de voluptueuses mollesses dans l'attache *des joues*, aux deux coins de *la bouche*, où se creusaient *de légères fossettes* ; […] *les traits* n'étaient plus tendus et rigides, ils étaient gras, mobiles, couverts d'*un duvet* soyeux […] ; au milieu, *les lèvres* un peu fortes, d'un rose vif, paraissaient trop rouges pour *ce visage blanc*, à la fois sévère et enfantin.
>
> Cette étrange physionomie était faite en effet d'austérité et de puérilité. (Zola 1966 [1868] : 692, nous soulignons)[12]

Le narrateur zolien décrit minutieusement le visage de Madeleine et souligne notamment deux parties dans son visage, « le haut » et « le bas » qui impliquent les deux

---

[11] Cinq titres précèdent le cycle des *Rougon-Macquart* : *La confession de Claude* (1865), *Le vœu d'une morte* (1866), *Les mystères de Marseille* (1867), *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Férat* (1868). *Madeleine Férat* est tiré de sa pièce *Madeleine*. Il paraît d'abord en feuilleton sous le titre *La honte*. *Cf.* la préface par Henri Mitterand dans Zola 1999 [1868].

[12] Par la suite, les citations de *Madeleine Férat* se référant à cette édition sont abrégées par le sigle 'MF'.

genres, « une dureté masculine » *versus* « de voluptueuses mollesses », ce qui donne l'impression que le personnage a deux facettes à l'instar d'Hermaphrodite. Le regard sur son visage et son corps débordent d'une méticulosité énorme : « ses admirables cheveux d'un roux ardent, aux reflets fauves » (*ibid.*), « les membres souples et forts », « [l]e visage » , « [l]e haut », « la peau », « le front ; les tempes, le nez et les pommettes », « les rondeurs de la charpente osseuse », « les yeux », etc. (*cf.* les italiques). Le narrateur ne ménage pas ses efforts pour pouvoir donner les plus petits détails, comme le « duvet soyeux », les « grains de rousseur » (*ibid.*), et se révèle être un narrateur hétérodiégétique quand il connaît les moindres altérations gestuelles dans des situations concrètes, comme « dans les moments de réflexion ou de colère » (*ibid.*), cumulant dans une description qui va même jusque sous la peau en observant les pulsions du sang (*cf. ibid.*). Le portrait du visage et du corps, contemplés de l'extérieur, expliquent l'intérieur, le caractère de la protagoniste, et soulignent les émotions contradictoires qui se débattent en elle, trouvant un climax dans la constatation de son 'état non-virginal'. La phrase finale de cette description – « À sa démarche ferme, légèrement cadencée, on devinait qu'elle avait cessé d'être jeune fille » (*ibid.*) – est d'autant plus évocatrice qu'elle comporte des allusions sous forme d'analepse et de prolepse sur son passé scandaleux et son futur malheureux.

Ce passage démontre comment Zola est à la recherche d'un propre style et semble vouloir surpasser la description réaliste de ses contemporains ou bien l'idéal d'une mimésis absolue : ainsi les détails donnés sont-ils tellement proliférants que, par endroit, on a presque l'impression de lire le récit d'un dossier médical ou la description d'une photographie passée sous un microscope. Cette impression de l'écriture grandie d'une photographie est d'autant plus virulente que le passage évoque tout un champ sémantique de la blancheur : « un marbre », « de lueurs profondes », « ce visage blanc », « [l]e teint était d'une blancheur laiteuse et transparente » (*ibid.* : 693) et plus tard « son teint nacré » (*ibid.*). Ce champ sémantique trouve un reflet dans les passages qui suivent et qui évoquent un champ sémantique d'ombres, invoquant ainsi la photographie en noir et blanc.

Ensuite, le narrateur focalise sur le personnage du mari futur de la protagoniste, Guillaume, et le couple qui se met en route vers une auberge :

> Ils oubliaient les raideurs de leur caractère ; la campagne les pénétrait d'un tel bien-être qu'ils ne songeaient plus à s'observer ni à se défendre l'un contre l'autre.

> À Aulnay, ils s'arrêtèrent un instant à l'ombre des grands arbres qui entretiennent en ce lieu une éternelle fraîcheur. Ils avaient eu chaud au soleil, ils sentaient avec délices le froid des feuillages leur tomber sur les épaules. (*ibid.* : 693sq.)

Ici, le narrateur zolien construit une relation étroite entre description de la physiognomie des personnages et description de la nature. L'atmosphère positive du paysage paraît d'abord changer la physiognomie de Madeleine, « adouciss[ant] les lignes dures de son front » (*ibid.*) et résoudre l'observation par les personnages eux-mêmes. La nature semble même dominer les deux corps puisque « la campagne les pénétrait » – la nature étant le sujet de la phrase et le couple, « les », l'objet.

En même temps, le corps de Madeleine apparaît sous un effet de clair-obscur, suggérant son côté abyssal :

> Toute sa puérilité se réveillait en elle, elle redevenait petite fille dans l'*ombre fraîche*, dans le silence frissonnant des arbres. Ses sourires *éclairaient* sa face entière et mettaient *des transparences lumineuses* dans ses yeux *gris* ; les grâces enfantines de ses joues et de ses lèvres adoucissaient les lignes dures de son front. […]
>
> La fatigue, les voluptés des *ombrages*, le réveil de sa jeunesse, le lieu sauvage qu'elle traversait, tout mettait dans son être une émotion amoureuse […].
>
> Le visage de Madeleine était adorable sous *l'ombrelle* ; il avait une *pâleur tendre*, avec des *ombres d'un gris argenté*. (*ibid.* : 694sq., nous soulignons)

De plus, les allures physiques de Madeleine semblent déjà se faire l'expression de son passé maculé : « Elle se faisait souple, coquette ; elle avait l'air de quêter l'amour du jeune homme *comme une pauvre honteuse* » (*ibid.* : 695, nous soulignons). On pourrait lire ce passage comme un aveu involontaire : son corps semble annoncer malgré elle son passé dont elle est la proie comme on va le découvrir dans la suite de l'histoire. La description du corps apparaît donc comme un véritable système de signes. Cette perspective est au centre de l'étude *Émile Zola et les aveux du corps* de Sophie Ménard qui soutient l'hypothèse que les corps décrits chez Zola envoient des messages verbaux, plus précisément des aveux. Selon elle

> le corps est un « indicateur, [un] ensemble de marques ou de traces ». C'est en cela qu'il est aveu, puisque porteur d'une mémoire individuelle et historique. Par un jeu du volontaire et de l'involontaire, il fait émerger l'enfoui, l'oublié, le caché, l'inavouable. (Ménard 2014 : 20)

Dans le passage cité ci-dessus, la relation entre nature et personnages est principalement harmonique, presque romantique, mais la description bascule. Le narrateur semble seulement feindre ce discours romantique afin de le déconstruire par la suite. Par ailleurs, la forte association au blanc et au noir, ce jeu d'ombre et de lumière devient de plus en plus présent dans la description de la nature qui suit :

> Au fond, le bois de Verrières fait une ligne noire qui semble border le ciel d'un ruban de deuil. Des pentes se creusent à droite, découvrant plusieurs lieues de pays ; ce sont d'abord des terrains noirs et bruns, des masses puissantes de feuillage ; puis les teintes et les lignes deviennent vagues […].
> Des souffles chauds couraient, un orage montait lentement du fond de la vallée. Le soleil venait de disparaître derrière une vapeur épaisse, et, de tous les points de l'horizon, grandissaient de lourds nuages d'un gris cuivré. La jeune femme [i.e. Madeleine] avait repris sa physionomie dure et muette ; elle semblait avoir oublié son compagnon, elle regardait le pays avec une attention curieuse, comme une vieille connaissance. Puis ses yeux se fixèrent sur les nuages sombres, et elle parut rêver à de cuisants souvenirs.
> Guillaume, debout, à quelques pas d'elle, l'examinait, pris de malaise. Il sentait qu'un abîme se creusait à chaque instant entre elle et lui. À quoi pouvait-elle rêver ainsi ? (MF : 695sq.)

Dans cette description, la nature prend toujours une place importante, mais elle n'est plus un refuge comme dans le passage précédent, l'individu n'y retrouve pas de consolation ; c'est la nature qui miroite les émotions troublées des personnages jusqu'à laisser présager le futur désastreux et bouleversant. Quand le temps change, l'atmosphère entre le couple évolue. La crainte de Guillaume sur le passé inconnu de Madeleine, « un abîme », est déjà précisée. Les doutes sur le passé de Madeleine sont soulignés par un changement de focalisation, aboutissant à rendre les pensées de Guillaume en style indirect libre. Le champ sémantique de l'ombre (« une ligne noire », « un ruban de deuil », « des terrains noirs et bruns », etc.) superpose celui de la lumière qui ne se manifeste que par la négation du soleil qui « venait de disparaître ». Ainsi les descriptions sombres impliquent-elles des connotations métaphoriques en fonction d'une prolepse (le « deuil », « un abîme », etc.). L'importance des lignes et des formes géométriques (« une ligne noire », « les lignes », « les points ») fait ressortir une description minutieuse et réaliste qui donne l'impression d'une image encadrée comme une peinture ou une photographie.

Par la suite, le roman développe de plus en plus une esthétique marquée en profondeur par la photographie. À « l'ère de [l]a reproductibilité technique » (Benjamin 2013 [1936/1939]), Zola explore de nouvelles techniques de description afin de réussir à créer une œuvre d'art authentique et auratique au XIXe siècle : en niant le discours romantique, il crée un discours réaliste, une description mimétique qui n'est pas seulement marquée par le positivisme, mais qui montre également l'influence des sensations, des oscillations sous-jacentes, d'une hérédité qui est exprimée par l'esthétique d'un effet de clair-obscur aboutissant à une écriture photographique. Et ce n'est pas sa seule façon d'impliquer une esthétique de la

photographie et de l'art pictural, il le fait aussi via des photographies, des gravures et d'autres images qui jouent un rôle dans l'histoire du roman.[13]

L'intuition que Guillaume ressent sur le passé de Madeleine est juste puisqu'il devient clair qu'elle ne connaît pas seulement ce paysage, mais aussi l'auberge dans laquelle ils arrivent et décident de rester.[14] Quand le jeune couple est en train de dîner à la terrasse de l'auberge, un orage se lève. La tempête est mobilisée pour montrer les différences caractérielles entre les deux personnages. Le narrateur se focalise surtout sur les corps des deux personnages, un regard qui est d'autant plus souligné qu'il est mis en évidence par l'encadrement d'une fenêtre :

> « Voici l'orage, dit Madeleine. Oh ! j'aime les éclairs ! »
> Elle se leva et alla au milieu de la cour pour mieux voir. Guillaume était resté assis sous le bosquet. Il souffrait. Un orage lui causait une étrange épouvante. Son esprit demeurait ferme, il n'avait point peur d'être foudroyé, mais toute sa chair se révoltait au bruit de la foudre, surtout aux lueurs aveuglantes des éclairs. Quand un éclair lui brûlait les yeux, il lui semblait recevoir un coup violent dans la poitrine, il éprouvait une angoisse dans l'estomac qui le laissait frémissant, éperdu.
> C'était là un simple phénomène nerveux. Mais cela ressemblait à de la crainte, à de la lâcheté, et Guillaume était désolé de paraître poltron devant Madeleine. Il avait mis la main sur ses yeux. Enfin, ne pouvant lutter contre la rébellion de tous ses nerfs, il appela la jeune femme.
> « […] Je préférerais rentrer, reprit-il en hésitant, la vue des éclairs me fait mal. » (MF : 697sq.)

Dans la description, le narrateur zolien établit de nouveau un parallèle entre la description du ciel nocturne et toute la physiognomie des deux personnages. Les éclairs ont des effets immédiats sur le corps de Guillaume. Tandis que « son esprit » reste « ferme », « toute sa chair se révolt[e] ». Le narrateur souligne les parallèles entre l'âme et le corps, les sensations de l'intérieur et de l'extérieur. Il décrit de manière presque médicale les effets d'une crise d'angoisse chez Guillaume déclenchée par l'orage. Ainsi, ce passage se lit comme une lutte entre les forces naturelles et humaines, mais contrairement aux descriptions traditionnelles, ce n'est pas la femme qui est intimidée – au contraire, Madeleine reste souveraine et se réjouit presque de manière sadique[15] du spectacle naturel comme d'« un fameux feu d'artifice » (*ibid.* : 698). Cette différence des genres est également soulignée

---

13 Ainsi la photographie de Jacques joue-t-elle un rôle central dans le développement de l'histoire, mais aussi les gravures de Pyrame et Thisbé qui se trouvent dans la chambre de l'auberge, ou encore une gravure de la Tentation de Saint Antoine qui appartient à Geneviève.

14 Évidemment, c'est la chambre de l'auberge qui confronte Madeleine à son passé comme elle a déjà passé des nuits dans la même chambre avec Jacques.

15 Il est évident qu'elle éprouve un certain plaisir face à la souffrance de Guillaume : « Et elle eut un rire gras, un de ces rires méprisants de femme qui se moque. Guillaume baissa la tête » (MF : 699).

quand Madeleine regarde Guillaume « avec un intérêt mêlé de surprise, étonnée qu'un homme eût des nerfs plus délicats qu'une femme » (*ibid.* : 699).[16] La focalisation est centrée sur les corps des personnages et leur relation mutuelle. Ainsi le narrateur décrit-il la réaction de deux corps l'un sur l'autre :

> Madeleine […] alla ouvrir une fenêtre qui donnait sur la cour. Là, elle s'accouda, elle regarda le ciel en feu. […]
> Guillaume […] tournait la tête, il apercevait Madeleine toute blanche dans la lumière violette des éclairs. Ses cheveux roux, que la pluie avait mouillés dans la cour, retombaient sur ses épaules, s'enflammant à chaque clarté brusque. (*ibid.* : 698sq.)

Guillaume tourne la tête « par une sorte de *mouvement nerveux* » et en conséquence Madeleine apparaît dans l'encadrement de la fenêtre presque comme un fantôme diabolique, « toute *blanche* », avec des « *cheveux roux* […] sur ses *épaules*, s'enflammant à chaque *clarté* brusque » (*ibid.* : 699, nous soulignons). Or, la femme est diabolisée, son corps et sa tête apparaissent comme une torche vivante par l'intermédiaire du blanc et du rouge. Le corps féminin est donc représenté comme un danger – un motif qui est repris dans la suite du roman à plusieurs reprises et qui devient surtout éminent dans les paroles de la servante Geneviève qui le compare à une des pécheresses dans une gravure de la Tentation de Saint Antoine.[17] C'est ainsi que dans cette scène du roman le corps de Madeleine perd pour la première fois son capital, qu'il est dévalorisé.

Ce nouveau regard sur le corps est à voir avec la théorie de l'imprégnation et la technique de la photographie : de la même manière que le premier amant a laissé une trace 'dans' le corps de Madeleine – effet qui se démontre seulement de manière subconsciente chez Guillaume dans ce passage – le processus de la photographie pouvait, dans l'idée de l'époque, laisser des traces sur les personnes photographiées.[18] Cette conception d'une double imprégnation se manifeste au niveau du discours par une écriture photographique. Dans le passage entier, la focalisation zéro réclame une mimésis absolue et essaie de présenter chaque détail,

---

[16] En regardant le ciel avec les éclairs, Madeleine pense à un souvenir d'enfance quand son père la tenait dans ses bras et la protégeait à la vue de l'orage qui l'épouvantait. C'est le contraste absolu face au comportement de Guillaume, incapable de l'assister, même si elle ne montre aucun signe de trouble et se réjouit, au contraire, du 'spectacle' dans le ciel. Cette description démontre également la théorie naturaliste et l'influence du milieu, de l'éducation parentale.

[17] *Cf.* pour cet intertexte Narr 2010 : 346sq.

[18] Cette idée de la femme comme plaque sensible chez Zola est déjà évoquée par Alain Buisine à propos de *Madeleine Férat*, *cf.* Buisine 1992 : 256-259.

chaque pensée de près et de décrire la scène d'une manière méticuleuse.[19] Cet effet est mis en évidence par un champ sémantique de la lumière et des effets de clair-obscur, évoqué par la multiple référence aux « lueurs aveuglantes des éclairs » (*ibid.* : 697) qui se découpent de la « grande pièce nue, aux murs *noircis* » (*ibid.* : 698, nous soulignons). Pour Guillaume, cet effet aveuglant des éclairs a pour conséquence d'apercevoir le monde 'sous une autre lumière', de regarder Madeleine et son corps différemment. Il s'agit d'une vraie mise en scène puisque Madeleine est aperçue dans l'embrasure d'une fenêtre.[20] Pourtant, il ne s'agit pas tout à fait de ce fameux regard réaliste sur le monde à travers une fenêtre : tandis que Madeleine est accoudée à la fenêtre et regarde le paysage, l'extérieur a des effets sur la perception de l'intérieur de la salle, sur elle, sur le regard que Guillaume pose sur elle. Le regard réaliste sur le monde à travers une fenêtre se révèle comme un regard inversé, plus complexe sous les effets de l'orage et des lueurs nocturnes.

Ces premières descriptions des personnages et de leur entrevue sous l'orage a une fonction programmatique à nos yeux : elles forment le véritable nœud de l'histoire et mettent en évidence toute la poétologie zolienne. On pourrait supposer que cette scène-clé évocatrice avec l'image de Madeleine devant la fenêtre ouverte, illuminée par les éclairs fait également référence à la fameuse théorie des écrans que Zola avait formulée seulement quatre ans avant la publication de *Madeleine Férat* ; ainsi écrit-il le 18 août 1864 dans sa lettre à Anthony Valabrègue que

> toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. (Zola 1978 [1864] : 375)

Quand Zola parle de l'écran réaliste, il part du principe que c'est « un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité » (*ibid.* : 378sq.). Dans le passage de l'orage, il faut pourtant se demander si ce n'est pas presque un regard surréaliste qui est reproduit puisqu'il ne s'agit pas d'un

19 La comparaison entre les forces naturelles de l'orage et les « détonations d'artillerie » est intéressante et semble renvoyer à des observations médicales dans le contexte des maladies du système nerveux.

20 Dans la traduction anglaise du roman de 1960 sous le titre *Fatal Intimacy*, ce moment d'orage et de l'embrasure d'une fenêtre est l'élément central sur le frontispice, illustrée par Donald E. Green : Madeleine se trouve dans la chambre de l'auberge et pose en négligé blanc devant la fenêtre éclairée par une foudre tandis que Guillaume est accroupi et désespéré en bas de l'image, à côté du lit.

simple regard par la fenêtre sur la réalité, mais d'un miroitement plus complexe : le regard par la fenêtre sur la nature reflète inversement la physiognomie et les émotions des personnages. L'éclairage se produit alors de l'extérieur vers l'intérieur. Madeleine regarde par la fenêtre et dans le même temps, elle est éclairée par les effets d'éclairs, le regard sur elle est dédoublé par les yeux de Guillaume et le narrateur qui nous le décrit. D'ailleurs, la synonymie des mots « foudre » et « éclair » fait également référence au processus de prendre une photographie à l'époque.

L'esthétique de ces scènes-clé est reprise dans les moments cruciaux du roman qui se focalisent de nouveau sur le corps de Madeleine, tel que l'épisode de la tempête que nous venons de voir, mais aussi dans une scène qui suit et au cours de laquelle le jeune couple est forcé de passer la nuit dans l'auberge à cause de la tempête ; d'autant plus qu'il ne reste que la chambre où Madeleine avait déjà couché avec son premier amant. C'est cette nuit-là qu'elle se confesse à Guillaume. En décrivant l'aveu de Madeleine, le texte dit :

> cet amant, dont il [i.e. Guillaume] retrouvait le souvenir vivant et ineffaçable dans chaque geste, dans chaque parole de sa compagne, lui paraissait se dresser entre eux, maintenant que son ombre avait été évoquée. (MF : 701)

La théorie de l'imprégnation est évidente dans cette description et le narrateur souligne l'effet global sur la jeune femme : « geste », « parole » – tout fait preuve du souvenir voire de l'« ombre ». C'est de nouveau par le mot « ombre » que cette empreinte est décrite, une ombre comme le blanc et le noir de la photographie, mais aussi l'ombre qui se « dress[e] » comme un mur entre le couple – juste comme le mur qui sépare Pyrame et Thisbé dont les gravures orneront leur chambre plus tard.

Du temps se passe et un jour Guillaume apprend que le vapeur sur lequel Jacques se rendait en Cochinchine a eu un naufrage terrible et que personne n'a survécu. C'est cette nuit-là que Madeleine commence à passer ses nuits à penser à son premier amant – et ce souvenir a de nouveau un effet d'imprégnation sur son corps car « dans sa *poitrine*, dans *chacun de ses membres*, […] elle croyait sentir son souffle lui courir *sur la peau* (*ibid.* : 740, nous soulignons).[21]

[21] La relation entre le portrait et Madeleine serait un autre sujet à analyser. Puisque la nuit, elle s'assoit devant le portrait de Jacques qui devient pour elle une « relique » (MF : 741). Irene Albers qualifie dans son étude *Sehen und Wissen* ce moment de « quasi-adultère » (2002 : 120). Il serait intéressant d'examiner la signification du portrait de Jacques dans ce contexte corporel. La photographie qui se trouve dans la chambre matrimoniale semble mettre en scène le regard sur le corps, comment Madeleine se sent dans sa peau. Ainsi éprouve-t-elle de la honte quand elle se déshabille devant le portrait. *Cf.* aussi le titre de la pièce de théâtre *La honte* qui est une pré-version du roman *Madeleine Férat*.

4. Le corps féminin et le regard de la société

Quand Madeleine découvre que Jacques a survécu au naufrage, elle est profondément troublée et subit une véritable crise qui se manifeste à la fois dans son corps et dans son esprit : « L'apparition de Jacques, de cet homme dont *la vue* la troublait d'*une émotion* si profonde *avait déterminé* en elle *une crise de chair et d'esprit* ; cette crise était allée en croissant » (*ibid.* : 279, nous soulignons). Le verbe 'déterminer' n'est pas innocent dans ce contexte puisqu'il renvoie à la théorie naturaliste. C'est à nouveau le regard qui déclenche une forte réaction. Le narrateur souligne l'étroite relation entre les émotions et l'ensemble du corps. Dans la mesure où la rencontre avec Jacques bouleverse la vie matrimoniale, le couple commence à désespérer et c'est surtout le regard sur le corps de Madeleine qui change. Il nous semble que cet aspect se cristallise dans la description d'un détail de son corps, à savoir sa nuque.[22] Pendant sa grossesse, la nuque de la jeune femme est décrite d'une manière positive :

> La maternité achevait d'équilibrer son tempérament. Jusque-là, il lui était resté des brusqueries de fille, des gestes fous d'amoureuse ; ses *cheveux roux* tombaient sur *sa nuque* avec une libre impudeur ; *ses hanches* accusaient leurs balancements, et dans *ses yeux* gris, sur *sa bouche* rouge, passaient des hardiesses de désir. Maintenant, tout son *être* s'était apaisé, le mariage avait mis en elle une sorte de maturité précoce ; son *corps* prenait un léger embonpoint, il avait des mouvements plus doux, plus mesurés ; *ses cheveux roux*, soigneusement noués, n'étaient plus qu'un admirable signe de force, que de puissants bandeaux encadrant sa face devenue placide. (*ibid.* : 766, nous soulignons)

La transformation de fille en mère se manifeste à travers plusieurs changements corporels et surtout par le détail de sa nuque qui est mise en relation avec une association positive du mot « impudeur ». Le regard sur la nuque se focalise d'un côté sur les cheveux tombant sur sa nuque ; de l'autre, ils sont noués comme un « signe de force », encadrant son visage.[23] La description de la nuque est d'autant plus importante qu'elle revient par la suite. Quand Lucie, la fille de Madeleine, tombe malade et que Guillaume commence à être obsédé par le passé de son épouse, Madeleine et sa fille deviennent de véritables objets d'étude pour lui. C'est dans une focalisation interne sur Guillaume que cette nuque est décrite :

---

[22] Le dos et la nuque de Madeleine sont déjà au centre de l'attention dans la toute première description d'elle (« un petit chapeau de paille rond coiffait ses admirables cheveux d'un roux ardent, aux reflets fauves, qui se tordaient et se massaient en un énorme chignon derrière sa tête. », MF : 692).

[23] D'ailleurs, l'insistance sur les cheveux roux anticipe déjà la description de Nana plus tard. Pour *Nana* *cf.* l'article de Joni Farida Nienaber dans ce volume.

> Cet énorme chignon de cheveux roux, cette *nuque impudique* où il [i.e. Guillaume] croyait retrouver les rougeurs des baisers de Jacques, l'irritaient, le rendaient impitoyable. Mais quand il vit devant lui *le visage blanc et délicat* de Madeleine, il eut une pitié soudaine, il recula en faisant un geste de suprême découragement. (*ibid.* : 844, nous soulignons)

Dans cette scène, le point de vue sur la nuque de Madeleine change : elle est toujours associée au mot « impudique », mais cette fois-ci avec une connotation négative, comme un objet du désir pécheur, une partie corporelle qui l'incite à s'imaginer le passé avec son premier amant.[24] Cette imagination devient de plus en plus réalité. Si le regard sur le corps de Madeleine émanait, au début du roman et pendant sa grossesse, du narrateur, ce regard devient celui de Guillaume. Ce n'est plus le même regard puisque dans les yeux de Guillaume, Madeleine devient un objet d'étude. Il présume reconnaître le premier amant dans ses gestes et paroles :

> il voyait sa femme dont *les jeux de physionomie* lui rappelaient la figure du chirurgien. Elle avait *des tours de cou*, des mouvements d'*épaules* qu'il reconnaissait. Certains *mots* particuliers qu'elle répétait. (*ibid.* : 859, nous soulignons)

C'est encore le cou qui est l'objet de son étude.[25] Ainsi le corps de Madeleine change-t-il au fur et à mesure que Guillaume l'examine, que le temps passe et qu'elle retourne dans les bras de son premier amant. En effet, le corps féminin se métamorphose en objet menaçant et son capital symbolique est par conséquent détruit. L'adultère provoque la chute de tous les personnages puisque Lucie meurt (*cf. ibid.* : 887sqq.), Madeleine se suicide et Guillaume devient fou. Ce dernier épisode semble confirmer les malédictions de la servante Geneviève qui voyait en Madeleine une sorcière, la personnification du diable, bref une tentation – tout comme dans la gravure qu'elle possède et qui montre *La Tentation de Saint Antoine*. Or, à travers les yeux de Geneviève, le corps de Madeleine est associé à cette image de la femme-séductrice et pécheresse à la fin du roman.

5. Conclusion

L'image que Zola peint de la femme et du corps féminin est assez désastreuse : le corps n'est plus le signe du péché originel, mais la prétendue théorie scientifique de l'imprégnation condamne le corps féminin à un destin monogame ou à un arrêt

---

[24] Dans cette scène à l'auberge, le mot « éclair » est de nouveau employé rappelant ainsi la scène initiale de l'orage, *cf.* MF :844. De plus, la différence entre son visage et son dos / sa nuque sont à retenir.

[25] Dans ce passage, l'empreinte physique est thématisée de manière excessive. Il est question d'« une sorte d'éducation physique qui la [i.e. Madeleine] formait à son image », « des fatalités physiologiques » et que la femme est marquée « à son empreinte » (*ibid.* : 858).

de mort, à un destin qui montre bien que la femme est toujours soumise à l'homme et au corps masculin.[26] Le roman se conclut sur une image traditionnelle (et légendaire) de la femme, d'un corps damné d'une femme-adultère, d'une femme-pécheresse. Zola démontre que la femme est toujours prédestinée par sa physiologie : le corps est le capital d'une femme – et cela dans les deux sens : positif, séduisant, mais aussi diabolique et empreint par son passé sexuel. Cette variation du regard (masculin et féminin) sur le corps de Madeleine – à travers les yeux du narrateur, puis ceux de Guillaume, de Jacques et enfin ceux de Geneviève – illustre la valeur, le capital attribué au corps à l'intérieur de la société. Zola n'idéalise pas le corps, mais le décrit d'une manière réaliste. Tandis que le corps prend une place positive dans le petit cercle de la famille, il devient un objet de malédiction sous les yeux de Guillaume et de Geneviève. À l'exemple de l'histoire de Madeleine Férat, il est mis en évidence comment un couple devient une petite famille et comment cette famille est détruite à la fois par les regards émanant de l'intérieur et ceux provenant de l'extérieur de la société. Dans cette perspective, le roman annonce déjà le projet d'une *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* puisque Zola souligne la différence constitutive entre le regard privé et le regard public posé sur cette micro-famille. Le regard transforme le corps en objet dangereux qui risque de détruire la famille et la petite société autour d'elle. Ainsi le roman illustre-t-il les idées que Bourdieu a formulé dans *La distinction. Critique sociale du jugement* : Dans la mesure où le corps ne respecte pas les limites construites par la société, il peut signaler pour un certain temps la liberté des individus, liberté d'aimer et de jouir par exemple, mais – comme nous le montre le destin de Madeleine – il opère aussi comme mémoire des tares héréditaires et comme miroir du discours social, de manière qu'il peut également détruire le capital symbolique d'une personne. La modernité de *Madeleine Férat* se manifeste également dans le style de Zola. Il s'agit d'une véritable écriture intermédiale : le passé est omniprésent dans l'histoire entre Madeleine et Guillaume, représenté par la photographie de Jacques. C'est grâce à ce portrait photographié que Madeleine reconnaît son premier amant et que les images mentales et le souvenir sont déclenchés.[27] L'esthétique de ce

---

[26] La nuque est une partie du corps féminin qui est beaucoup appréciée à l'époque. Voir aussi le tableau *La Grande Odalisque* (1814) de Jean-Auguste-Dominique Ingres qui la montre également.

[27] Ainsi une photographie joue-t-elle un rôle central à côté d'un autre média visuel, à savoir les gravures de Pyrame et Thisbé dont il était déjà question.

nouveau média est transmise au niveau du discours par les références multiples à des effets de blanc et noir et du clair-obscur. Dans ce contexte, un détail de la description du corps féminin revient : la nuque. On pourrait accentuer cet aspect en pensant à la fameuse phrase de Zola : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte » (Zola 1985 [1885] : 249).[28] C'est à travers ce 'détail vrai' que l'imaginaire est stimulé. Le côté positif et négatif du corps apparaissent dans la description de la nuque à laquelle Zola s'intéressera plus tard en tant que photographe. Il existe des photographies de Jeanne Rozerot prises par Zola lui-même (cf. les illustrations 1-6), pour lesquelles l'écrivain a choisi l'angle du trois-quarts profil[29] qui est peu répandu à l'époque, mais



Illustrations 1-6 : Photographies de Jeanne Rozerot prises par Émile Zola : *Jeanne Rozerot, vue de trois-quarts dos*. Source : *Emile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern*. Ill. numéros 380-385, © Maison d'édition Schirmer /Mosel.

[28] Zola discute ici l'ancien reproche du mensonge aux artistes : « Nous mentons tous plus ou moins […] – je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole » (Zola 1985 [1885] : 249).

[29] François Émile Zola et Massin précisent la singularité de ces photographies, vue de trois-quarts dos : « Man beachte das Interesse, das Zola für die damals unübliche Ansicht im Dreiviertel-Profil hatte » (Zola et Massin 1979 : 147).

qui semble le fasciner. En variant surtout les robes de Jeanne (et une fois aussi la coiffure), Zola a mis en lumière la nuque blanche de sa bien-aimée. Dans ces ‘portraits’, on retrouve le jeu de lumière que le narrateur zolien a employé dans la description initiale de Madeleine.

Dans *Madeleine Férat*, Zola fonde une nouvelle poétique, en l’occurrence une écriture photographique ; il met en scène de manière réaliste et naturaliste à la fois le corps et l’âme qui sont bouleversés par le petit cercle de la famille. Dans ce contexte, la nature joue également un rôle primordial, comme cela a été démontré par les descriptions des corps dès l’incipit du roman. Or, le roman illustre parfaitement les idées de Zola par rapport à la signification primordiale du corps et de la nature, tout autant que le romancier le souligne lui-même dans une lettre à Jules Lemaître : « Vous mettez l’homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l’homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d’où il sort et où il rentre » (Zola 2012 [1885] : 63).

Bibliographie

ALBERS, IRENE (2002) : *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. Munich : Fink.

ANONYME (2002) : *Exposition virtuelle de la BnF : Au Bonheur des Dames. Les femmes aux XIXe siècle.* Exposition du 18 octobre 2002 au 13 avril 2003, [en ligne] classes.bnf.fr/bonheurdesdames/albums/femmes/index.htm, consulté le 1 avril 2023.

BECKER, COLETTE (2008) : « La Nuit mystérieuse de la chair ». Dans : Cnockaert, Véronique (éd.) : *Émile Zola. Mémoire et sensations*. Montréal : XYZ, 131-141.

— / GOURDIN-SERVENIÈRE, GINA / LAVIELLE, VÉRONIQUE (1993) : *Dictionnaire Emile Zola*. Paris : Laffont.

BENJAMIN, WALTER (2013 [1936/1939]) : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique.* Traduit par Frédéric Joly, Paris : Payot et Rivages.

BOURDIEU, PIERRE (1979) : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

BROOKS, PETER (1993) : *Body Work. Object of Desire in Modern Narrative.* Cambridge, Mass. / London : Harvard University Press.

BUISINE, ALAIN (1992) : « Les chambres noires du roman ». Dans : *Les Cahiers naturalistes* 66, 243-267.

CABANÈS, JEAN-LOUIS (1991) : *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. 2 tomes. Paris : Klincksieck.

— (2008) : « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive ». Dans : Cnockaert, Véronique (éd.) : *Émile Zola. Mémoire et sensations*. Montréal : XYZ, 143-155.

DEMELLO, MARGO (2013) : *Body Studies. An Introduction*. London : Routledge.

DIAS, NÉLIA (2004) : *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIXe siècle*. Paris : Aubier.

GUGUTZER, ROBERT (éd.) (2006) : *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld : transcript.

HARROW, SUSAN (2010) : *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation*. London / New York : Routledge.

LOGEMANN, CORNELIA / OESTERREICH, MIRIAM / RÜTHEMANN, JULIA (éd.) (2013) : *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, Bielefeld : transcript.

MÉNARD, SOPHIE (2014) : *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*. Paris : Garnier.

MEYER, ANNE-ROSE (2011) : *Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik*. Paderborn : Fink.

MICHAUD, STÉPHANE (1991) : « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires ». Dans : Fraisse, Geneviève / Perrot, Michelle (éds.) : *Histoire des femmes en Occident*. Vol. 4 : *Le XIXe siècle*. Paris : Tempus Perrin.

MITTERAND, HENRI (1987) : « Le Corps féminin et ses clôtures. *L'Éducation sentimentale*, *Thérèse Raquin* ». Dans : *id.* : *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : PUF, 107-127.

— (1999) : « Préface ». Dans : Zola, Émile : *Madeleine Férat*. Paris : Mémoire du livre, 7-20.

— (2002) : « Chronologie ». Dans : Zola, Émile (2002-2007) : *Œuvres complètes*. Éd. par H. Mitterand. 16 vols., Paris : Nouveau Monde Éditions, t. 1 : *Les Débuts, 1858-1865*, 575-634.

NARR, SABINE (2010) : *Die Legende als Kunstform. Hugo, Flaubert, Zola*. Munich : Fink.

PAVEAU, MARIE-ANNE / ZOBERMAN, PIERRE (éd.) (2009) : *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*. Paris : L'Harmattan.

RACHWALSKA VON REJCHWALD, JOLANTA (2018) : « Détail, signe, tache. La représentation du corps dans le roman d'Émile Zola ». Dans : *Roczniki humanistyczne* LXVI/5, 75-90.

REUTER, JULIA (2011) : *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld : transcript.

SCHROER, MARKUS (éd.) (2005) : *Soziologie des Körpers*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

TAKAÏ, NAO (2013) *: Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIXe siècle : Flaubert, les Goncourt et Zola*. Préface de Jean-Louis Cabanès. Paris : Honoré Champion.

TURNER, BRYAN (2012) (éd.) : *Routledge Handbook of Body Studies*. London : Routledge.

VISSER, ANTHONYA (2011) : *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*. Köln : Böhlau.

ZOLA, ÉMILE (1868) : *Manuscrit autographe Zola et ses personnages*. BNF, Manuscrits, NAF 10290, f. 185, [en ligne] classes.bnf.fr/pdf/Zola2.pdf, consulté le 1 avril 2023.

— (1960) : *Fatal Intimacy,* Traduction de *Madeleine Férat* par Alec Brown. Frontispice par Donald E. Green, London : Paul Elek.

— (1966 [1868]) : *Œuvres complètes*. T.1 : *Premiers romans*, précédés de « Zola vivant » par Armand Lanoux, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand. Paris : Cercle du livre précieux.

— (1978 [1864]) : « Lettre du 18 août 1864, à Anthony Valabrègue». Dans : *id.* (1978-1995) : *Correspondance*. 10 vols., éd. sous la direction de Bard H. Bakker, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal et al., t. 1: (1858-1867), 373-382.

— (1985 [1885]) : « Lettre de Zola à Henry Céard du 22 mars 1885 ». Dans : *id.* (1978-1995) *: Correspondance*. 10 vols., éd. sous la direction de Bard H. Bakker, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal et al., t. 5 : (1884-1886), 248-251.

— (1999 [1868]) : *Madeleine Férat*. Préface d'Henri Mitterand. Paris : Mémoire du livre.

— (2012 [1885]) : « Lettre à Jules Lemaître, 14 mars 1885 ». Dans : *id.* : *Correspondance*. Choix de textes et présentation par Alain Pagès, Paris : Flammarion, 63.

ZOLA, FRANÇOIS ÉMILE / MASSIN (éds.) (1979) : *Émile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern*. Munich : Schirmer / Mosel.

Illustrations :

Illustrations 1-6 : ÉMILE ZOLA : Photographies de Jeanne Rozerot prises par Émile Zola : *Jeanne Rozerot, vue de trois-quarts dos*. Source : *Emile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern*. Éd par François Zola et Massin, Munich : Schirmer / Mosel 1979, p. 157, illustrations numéros 380-385, © Maison d'édition Schirmer /Mosel.

Shoshana-Rose Marzel

Le corps-capital de quelques personnages féminins dans *Les Rougon-Macquart*

Der Beitrag stellt das Thema der Kapitalisierung des weiblichen Körpers bei Emile Zola ins Zentrum. Seine frühe Novelle *Les Repoussoirs* (1866) zeigt bereits, dass die Frage der Wirtschaftlichkeit des weiblichen Körpers Zola schon vor der Redaktion des *Rougon-Macquart*-Zyklus beschäftigt hat. In dieser Novelle vermarktet eine Agentur hässliche Frauen, indem sie diese an Damen « vermietet », die in Begleitung einer als unschön wahrgenommenen Frau hoffen, bessere Chancen auf dem Heiratsmarkt zu haben. In vielfältiger Weise vertieft Zola dann in den Romanen des *Rougon-Macquart*-Zyklus das Thema der Kapitalisierung des Frauenkörpers, welche in diesem Beitrag typologisch analysiert wird. In Zolas Darstellung können drei Formen der Ökonomisierung des Frauenkörpers unterschieden werden : der weibliche Körper als Ware, der weibliche Körper als Investition bzw. als Kapital und der weibliche Körper als eine produktive und lukrative Kraft. Es soll gezeigt werden, dass die Betrachtung des weiblichen Körpers unter ökonomischen Gesichtspunkten für Zola mit der Objektifizierung der Frau einhergeht, denn nur indem die Frau auf ein bloßes Objekt reduziert wird, kann ihr Körper verkauft werden. Diese Verdinglichung beeinträchtigt in signifikanter Weise die menschlichen Beziehungen und Zola führt uns die unbarmherzige Dynamik vor Augen, mit der die Betrachtung des weiblichen Körpers als Spekulationsobjekt durch einen männlichen Partner unvermeidlich zum Scheitern der Beziehung führt.

Zola consacre une partie importante des *Rougon-Macquart* aux différents aspects de l'économie durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, comme par exemple, dans les romans *La Curée* (1870), *Au Bonheur des dames* (1883) et *L'Argent* (1891) pour n'en nommer que quelques-uns (*cf*. Watson 1996 ; Covrig 2015 ; Helies-Hassid 2000 ; Chung 2009 ; Barde 2014). Par ailleurs, la réflexion économique de Zola ne concerne pas uniquement les produits et les objets, mais s'étend également aux corps. En effet, le cycle zolien fournit quelques exemples de corps devenus des objets rentables, des corps ayant subi un processus de rentabilisation, dans son sens propre, c'est-à-dire pour « faire en sorte que soit bénéficiaire une opération financière, une entreprise, une exploitation » – telle la définition du terme « rentabilisation » dans le dictionnaire du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Le présent article étudiera ce phénomène à travers l'analyse du corps d'un certain nombre de personnages féminins dans *Les Rougon-Macquart*.

La question de la rentabilité du corps féminin préoccupe Zola déjà avant la rédaction de son célèbre cycle, comme l'atteste la nouvelle intitulée « Les Repoussoirs », datée de 1866. Dans cette nouvelle, une agence créée par le prénommé Durandeau met des femmes laides à la disposition de femmes doutant de leur beauté. Ces femmes laides sont des repoussoirs dont la laideur sert à rehausser l'attractivité de femmes doutant d'elles-mêmes. Ces dernières louent pour quelques heures ou à la journée une femme laide et espèrent de la sorte rencontrer des hommes et les séduire.[1] Selon Jean-François Bacot et Elyane Borowski,

> [c]ette pépite littéraire, comme la plupart de ces brefs récits, préfigure certains des thèmes majeurs qui traverseront ultérieurement son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. (Bacot / Borowski 2014 : 150)

De fait, si la nouvelle offre un aspect fantasque et burlesque, Zola continue d'élaborer le thème de la rentabilisation du corps féminin dans *Les Rougon-Macquart*, mais dorénavant de façon plus réaliste et diversifiée. L'écrivain intègre cette rentabilisation dans un cadre naturaliste, comme un phénomène presque naturel. C'est sur cette vision du corps féminin que se concentrera cet article. Nous l'aborderons en fonction d'une typologie tripartite : le corps féminin devenu marchandise ; le corps féminin comme investissement ou comme capital ; et le corps féminin envisagé comme une véritable force productive et rentable.

Il s'agira de savoir de quelle manière ces corps sont rentabilisés, pourquoi et à quel effet. Il sera ainsi démontré que dans *Les Rougon-Macquart*, Zola dépasse le stade initial de réflexion des « Repoussoirs » et montre que la rentabilisation du corps féminin va de pair avec la chosification de la femme. Car ce n'est qu'en réduisant la femme à une chose qu'on peut vendre son corps. L'écrivain indique aussi que cette réification du corporel est toujours motivée par des intérêts économiques. Zola poursuit ensuite sa réflexion en se concentrant sur l'impact de la rentabilisation du corps féminin sur les relations humaines. Il soutient ainsi que lorsque ces pratiques marchandes envahissent l'intimité des personnages, elles détruisent finalement leurs relations, comme dans *L'Œuvre* (1886), ou *La Fortune des Rougon* (1871), par exemple.

---

1 Pour le thème du corps chez Zola *cf.* également Ménard 2014.

Le corps-marchandise

La notion de corps-marchandise est évidente lorsqu'il s'agit de prostitution. Effectivement, les formes de prostitution féminine foisonnent dans *Les Rougon-Macquart*, et celles-ci incluent différents corps. Le cas le plus flagrant de la transformation du corps féminin en corps-marchandise est incarné par le parcours prostitutionnel de Nana. Son succès est dû en grande partie à son corps qui correspond aux critères de la beauté féminine du dix-neuvième siècle : Nana est jeune, blonde, grasse et à la peau blanche, comme en témoigne cet extrait : « [e]t les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse… » (Zola 1961 [1880], t. II : 1208). Il convient de mentionner également le corps d'Irma Bécot dans *L'Œuvre* (1886). Ce personnage mineur se transforme graduellement en marchandise de choix :

> Lui, s'étonnait, car il la reconnaissait à peine. En quatre ans, elle était devenue autre, la tête faite avec un art de cabotine, le front diminué par la frisure des cheveux, la face tirée en longueur, grâce à un effort de sa volonté sans doute, rousse ardente de blonde pâle qu'elle était, si bien qu'une courtisane du Titien semblait maintenant s'être levée du petit voyou de jadis. (Zola 1966 [1886], t. IV : 231)

Cette association du « nouveau » corps d'Irma Bécot avec l'œuvre d'art l'élève au-dessus du vulgaire et accentue sa valeur. La valorisation marchande des corps féminins se manifeste aussi dans *Nana* (1880), où la diversité des corps-marchandise est concrétisée par la variété corporelle des différentes prostituées. Elles proposent, chacune à sa façon, un corps rentable : Blanche de Sivry est appréciée pour son embonpoint et sa blondeur, Gaga par les amateurs de corps féminins âgés, Simonne Cabiroche pour sa délicatesse physique, la grosse Tatan Néné pour sa poitrine de nourrice, Maria Blond pour sa maigreur androgyne et ainsi de suite.

D'autres formes de corps-marchandises prolifèrent dans *La Curée* (1871), roman de l'élégant monde parisien. Et la liste est longue : il s'agit de Laure d'Aurigny, de l'Écrevisse, de Sylvia, de Madame de Guende, de Mme Daste, de Mme de Meinhold, de Blanche Müller, de la duchesse de Sternich, de Mme Teissière et de la comtesse Vanska. Ce sont des demi-mondaines, des grandes cocottes et des femmes entretenues, toujours très élégantes. Elles vendent leurs corps au prix fort. À l'inverse, d'autres romans du cycle zolien exposent une prostitution beaucoup plus crue dans laquelle le corps est apprécié uniquement pour son usage sexuel : dans le roman *L'Argent* (1891), par exemple, Léonie Cron travaille en

maison (*cf*. Zola 1967 [1891], t. V : 360) et dans *La Joie de vivre* (1884) la femme Cuche est une prostituée de rue.

Des formes de vente plus discrète du corps féminin apparaissent dans *Les Rougon-Macquart*. Dans *La Curée* (1871), deux entremetteuses tirent bénéfices du corps d'autres femmes : Sidonie met secrètement en contact des femmes mariées avec des hommes prêts à payer leurs faveurs sexuelles et Mme de Lauwerens propose les mêmes services dans une sphère sociale plus élevée. Ce proxénétisme féminin opère selon un mode d'application sélectif et restreint, ne retenant que des femmes élégantes et coquettes. Le roman *Au Bonheur des dames* (1883) raconte une autre forme discrète de la vente du corps féminin, celle de vendeuses qui se font entretenir par un amant pour arrondir leur fin de mois. C'est ce que découvre Denise lorsqu'elle apprend que son amie Pauline se fait entretenir par un homme. Elle constate par la même occasion que cette pratique est courante parmi les vendeuses du grand magasin (Zola 1964 [1883], t. III : 512sq.). Ces femmes ne sont pas des prostituées professionnelles mais rentabilisent leurs corps pour une durée de temps limitée. Par ailleurs, le grand magasin baigne dans une atmosphère sensuelle avec ses étalages de vêtements intimes, de mannequins qui ressemblent à des corps de femmes, etc. Comme le résume Hannah Thompson :

> [l]e grand magasin, comme le théâtre de Bordenave dans *Nana*, devient une sorte de bordel, un boudoir géant qui fait passer la sexualité de l'intimité de la chambre à coucher au domaine public. Il représente une société obsédée par l'étalage ostentatoire de la richesse, et dans laquelle la sexualité est une marchandise de plus à acheter et à vendre.[2] (Thompson 2007 : 61sq., ma traduction)

La semi-prostitution des vendeuses s'intègre presque naturellement dans cette atmosphère de sexe à vendre.

Le corps-investissement

Ce syntagme renvoie au corps féminin considéré comme un véritable capital destiné à augmenter à long terme la richesse de l'investisseur. Il en va ainsi du corps de Renée Saccard dans *La Curée* :

> Saccard regardait [Renée] un peu comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant

2 « The shop, like Bordenave's theatre in *Nana*, becomes a kind of brothel, a giant boudoir which moves sexuality from the privacy of the bedroom into the public domain. It represents a society obsessed with the conspicuous display of wealth, and in which sexuality is one more commodity to be bought and sold ».

> tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. […] Un nouvel attelage, une toilette de deux mille écus, une complaisance pour quelque amant, facilitèrent, décidèrent souvent ses plus heureuses affaires. (Zola 1960 [1871], t. I : 420)

Aristide Saccard envisage le corps de son épouse et de ce qui l'enveloppe comme des investissements qui lui permettront d'agrandir sa fortune plus tard (« dont il espérait tirer de gros profits »). Selon Susan Harrow, cette construction du personnage de Renée s'emboîte dans la critique zolienne du Second Empire :

> [Zola] cible le processus de « fabrication » : la fabrication et le trucage, la construction et la dissimulation par lesquels toute surface se présente comme autre chose que ce que sa substance implique.[3] (Harrow 2000 : 442, ma traduction)

En l'occurrence, alors que ce qui entoure le corps de Renée, notamment ses vêtements et ses attelages ne devraient, en principe, que la transformer en femme élégante, ils la convertissent en réalité en objet économique dans un système de rentabilité capitaliste.

Le corps de Nana subit un traitement similaire. Il est lui aussi considéré comme un investissement rentable par Bordenave, le directeur du théâtre où elle joue dans la pièce *La blonde Vénus*. Il exige qu'elle porte sur scène une tenue qui la rende presque nue, attirant ainsi un public toujours croissant, davantage attiré par les charmes corporels de Nana que par la pièce de théâtre. Comme l'explique d'ailleurs Bordenave au sceptique journaliste Fauchery :

> Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile… Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue. (Zola 1961 [1880], t. II : 1098)

Effectivement, lorsqu'elle parait sur les planches,

> Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. (*ibid.* : 1118)

C'est en exhibant le corps de Nana sur scène que Bordenave engrange force bénéfices.

Comme le corps des précédentes, celui de Christine dans le roman *L'Œuvre* (1886) sert progressivement d'investissement. Pour économiser le prix d'un modèle, elle propose à son conjoint le peintre Claude Lantier de poser pour lui :

[3] « He [Zola] targets the process of 'fabrication': the making and the faking, the construction and the concealment whereby any surface presents itself as something other than its substance implies ».

> « Un modèle va te coûter sept francs par séance. Nous ne sommes pas si riches, autant économiser cet argent. » — Cette idée d'économie le décida tout de suite. […] Et, bientôt, l'habitude en fut prise, il la traita en simple modèle, plus exigeant que s'il l'eût payée, […]. C'était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte. (Zola 1966 [1886], t. IV : 319)

La réification du corps de Christine suit une progression. Au début, c'est pour contribuer à l'économie du ménage que Christine pose. Cependant, cette pratique s'intensifie et son corps se trouve réduit à sa valeur marchande, aux sept francs par séance de pose par un modèle professionnel ; par conséquent, c'est Christine elle-même qui est complètement chosifiée, telle une cruche ou un chaudron. L'aspect économique de la pratique va grandissant au fil du roman et dégénère leur relation. De la sorte, comme les corps de Renée et de Nana, celui de Christine est un investissement économique.

Le corps féminin comme force productive

Parfois, le corps féminin est considéré comme une force productive, qui plus est lorsqu'il est exploité. Il ne s'agira ici que de corps féminins accomplissant des travaux physiques éreintants. Le personnage de Joséphine Gavaudan, dans le roman *La Fortune des Rougon* (1871), va fournir un exemple à notre argumentation. Connue sous le diminutif de Fine, c'est une femme énergique d'allure masculine, large d'épaules et aux bras énormes. Elle s'emploie dans plusieurs travaux :

> Toute la semaine, elle travaillait avec entêtement de bête. Elle faisait trois ou quatre métiers, vendait des fruits ou des châtaignes bouillies à la halle, suivant la saison, s'occupait des ménages de quelques rentiers, allait laver la vaisselle chez les bourgeois les jours de gala, et employait ses loisirs à rempailler les vieilles chaises. (Zola 1960 [1871], t. I : 122)

Fort impressionné par la capacité de travail de Fine, Antoine Macquart décide de l'épouser : « Antoine finit par se dire que c'était la femme qu'il lui fallait. Elle travaillerait pour deux, et il ferait la loi au logis. Ce serait sa bête de somme, une bête infatigable et obéissante. » (*ibid.*). Ils se marient et, effectivement, Antoine exploite Fine effrontément : « Il fut comme entendu tacitement entre eux que la femme suerait sang et eau pour entretenir le mari. Fine, qui aimait le travail par instinct, ne protesta pas. » (*ibid.* : 123). Fine meurt subitement d'une fluxion de poitrine, qu'elle avait prise justement en allant travailler, en lavant un soir du linge à la Viorne. La réaction d'Antoine Macquart renvoie explicitement à la perte de la rentabilité de la disparue : « Cette mort consterna Macquart. Son revenu le plus

assuré lui échappait » (*ibid.* : 148). Dans le même roman, Antoine exploite aussi ses deux enfants, notamment sa fille, Gervaise :

> Plus tard, dès les premières pièces de vingt sous que Jean et Gervaise lui rapportèrent, il trouva que les enfants avaient du bon. […] Il se fit nourrir par les deux […] sans le moindre scrupule, comme il se faisait déjà nourrir par leur mère. Ce fut, de sa part, une spéculation très-arrêtée. Dès l'âge de huit ans, la petite Gervaise alla casser des amandes chez un négociant voisin ; elle gagnait dix sous par jour, que le père mettait royalement dans sa poche […]. Puis, la jeune fille entra en apprentissage chez une blanchisseuse, et, quand elle fut ouvrière et qu'elle toucha deux francs par jour, les deux francs s'égarèrent de la même façon entre les mains de Macquart. Jean, qui avait appris l'état de menuisier, était également dépouillé les jours de paye. (*ibid.* : 125)

De la sorte, comme le conclut Zola : « [i]l est des hommes qui vivent d'une maîtresse. Antoine Macquart vivait ainsi de sa femme et de ses enfants, avec autant de honte et d'impudence » (*ibid.* : 127). Finalement, Gervaise s'enfuit :

> Gervaise, lasse de ses continuelles exigences, s'en alla avec ses deux enfants et Lantier […]. Les amants se réfugièrent à Paris. Antoine, atterré, s'emporta ignoblement contre sa fille, en lui souhaitant de crever à l'hôpital, comme ses pareilles. Ce débordement d'injures n'améliora pas sa situation qui, décidément, devenait mauvaise. (*ibid.* : 149)

Ce n'est pas la douleur d'avoir été quitté qui rend Antoine furieux, mais uniquement la perte du salaire de sa fille, car cela l'appauvrit et le mène à ce que Zola qualifie de « situation mauvaise ». Cependant, si Gervaise arrive à fuir son géniteur, elle n'échappe pas à l'exploitation. Dans *L'Assommoir* (1877), après la chute du toit de son mari Coupeau, elle accepte le retour de son premier amant, Auguste Lantier. Progressivement, elle a des relations sexuelles avec les deux hommes et les entretient en outre par un travail acharné : « Gervaise continuait à gagner de l'argent ; mais maintenant qu'elle nourrissait deux hommes à ne rien faire, la boutique pour sûr ne pouvait suffire » (Zola 1961 [1877], t. II : 610). Cette nouvelle situation exprime un profond manque de respect entre les partenaires et les fait sombrer dans l'« indignation publique » (*ibid.* : 636).

Conséquences de la rentabilisation du corps féminin

Il convient de noter en premier lieu, que dans ces trois catégories le corps ne profite pas aux mêmes personnages : alors que le corps-marchandise bénéficie (surtout) aux femmes qui vendent leur propre corps, ce sont uniquement des hommes qui tirent profit du corps-investissement et du corps exploité.

Concernant ces deux catégories, Zola soutient qu'à partir du moment où le corps féminin est quantifié, jaugé à sa valeur marchande – la femme est chosifiée. Suite à quoi, son aspect humain est gommé et la relation entre les partenaires se dégrade automatiquement. Ainsi par exemple, dès lors qu'Aristide Saccard ne considère sa femme Renée qu'à travers son corps devenu un investissement, il ne peut percevoir en elle son humanité, avec ses problèmes, ses émotions et ses angoisses. Leur relation ne sera jamais celle d'un mari et d'une épouse. Le cas de la rentabilisation du corps de Christine dans *L'Œuvre* est encore plus probant : alors que la relation entre Christine et Claude débute par une histoire d'amour, c'est lorsque que Claude transforme progressivement sa compagne en objet rentable que leur relation se détériore (*cf.* Piton-Foucault 2018). De même encore à propos d'Antoine et Fine Macquart déjà dans *La Fortune des Rougon* (1871) : ne voyant en Fine qu'une machine à produire de l'argent, Antoine est incapable de percevoir en elle la mère et l'épouse. Par conséquent, le regret de sa disparition ne peut concerner sa personne, mais uniquement la perte d'un bénéfice. Le cas de leur fille Gervaise, la protagoniste de *L'Assommoir* (1877), est peut-être le pire car l'exploitation de son corps est à la fois sexuelle et économique et est exercée par deux personnages à la fois, Coupeau et Lantier. C'est au moment-pivot, lorsque Gervaise accepte le retour de Lantier que débutent sa déchéance ainsi que la dissolution progressive des rapports entre les trois protagonistes. Si la descente aux enfers de Gervaise est provoquée par les ravages de l'alcool, elle est déclenchée par l'arrivée de Lantier, lorsque son corps devient une sorte de chose que les deux hommes se partagent. Lantier incarne l'élément corrupteur, le personnage de l'exploiteur par excellence, déjà prévu comme tel dans les fiches-personnages de l'écrivain.

Zola propose donc un scénario composé de trois phases : en premier lieu, un homme atteint d'atrophie affective transforme le corps de sa compagne en chose rentable. Cette réification efface d'elle l'être humain et elle devient un objet ainsi qu'une victime malgré elle. À partir de ce moment-là et dans un deuxième temps, le processus de chosification / rentabilisation empêche le développement d'une relation réelle, humaine. Dans un troisième temps, la relation se détériore jusqu'à sa désintégration.

La situation est différente à propos de la prostitution. De prime abord, la prostituée n'est considérée que pour son corps et la déshumanisation entre les

partenaires est réciproque : beaucoup d'hommes ne s'intéressent pas à la personnalité de la prostituée et les prostituées, de leur côté, ne voient dans ces hommes que des clients. De la sorte, aucun attachement émotionnel n'intervient dans ces relations. Certains cas dépassent ce schéma, mais c'est une minorité ; et ils ne se terminent pas mieux. Ainsi par exemple, le comte de Muffat tombe réellement amoureux de Nana dans le roman éponyme (1880), mais celle-ci ne répond pas à son amour.

La relation entre Bordenave et Nana, au théâtre, se situe à mi-chemin entre les catégories du corps-marchandise et du corps-capital. Le corps de Nana est son propre capital, comme celui des prostituées mais elle n'entretient pas de rapport sexuel avec Bordenave, contrairement à ces dernières. Il n'est pas non plus le capital d'un autre. La relation entre Nana et Bordenave est donc une coopération commerciale, dénuée d'intimité, mais qui ne mène pourtant pas à l'effacement complet de l'humain. Notons en outre que Bordenave s'entête à qualifier son théâtre de « bordel » (Zola 1961 [1880], t. II : 1097sq. et 1122). Cette dénomination n'est pas neutre ni une preuve d'humour de sa part mais l'expression réelle de sa vision de son théâtre : c'est simultanément le lieu où les corps des actrices est exposé et celui grâce auquel de nombreuses actrices deviennent effectivement, des femmes entretenues, des prostituées.

Le refus de Denise de devenir la maîtresse d'Octave Mouret dans *Au Bonheur des dames* (1883) confirme *a contrario* l'aspect destructeur de la dynamique de la rentabilisation du corps féminin. Denise décline l'offre de devenir la maîtresse, ou plus précisément la femme entretenue de Mouret car elle ne veut pas devenir une chose achetée. Pour certains personnages du roman, ce refus est une stratégie mise en œuvre sous forme de pression psychologique pour obtenir davantage encore de la part de Mouret. C'est ce que soutient Bourdoncle, le sous-directeur du grand magasin :

> Et ce qui l'inquiétait surtout, devant cette petite vendeuse devenue peu à peu si redoutable, c'était qu'il ne croyait point à son désintéressement, à la franchise de ses refus. Pour lui, elle jouait un rôle, le plus habile des rôles ; car, si elle s'était livrée le premier jour, Mouret sans doute l'aurait oubliée le lendemain ; tandis que, en se refusant, elle avait fouetté son désir, elle le rendait fou, capable de toutes les sottises. Une rouée, une fille de vice savant, n'aurait pas agi d'une autre façon que cette innocente. (Zola 1964 [1883], t. III : 704)

Cette interprétation de la conduite de Denise est erronée, car cette dernière n'est pas motivée par l'intérêt ni par la volonté de fouetter le désir de Mouret, mais

uniquement par la velléité d'une relation vraie, profonde, complète. Toutefois, la réflexion de Bourdoncle est précieuse car elle reflète une perception partagée par beaucoup concernant la femme et son corps, vus seulement à travers le prisme de l'intérêt. Enfin, et c'est le plus important, grâce à son refus de devenir une femme entretenue, achetée, Denise obtient ce qu'elle souhaite ardemment : vivre une réelle relation de couple et fonder une famille, ce qu'elle obtient justement en épousant Octave Mouret ; alors que Bourdoncle reste célibataire, fidèle à ces conceptions misogynes.

*

La question de la rentabilité du corps féminin préoccupe Zola, comme nous l'avons déjà vu, avant la rédaction du cycle des *Rougon-Macquart* où il continue d'élaborer le thème de façon variée et réaliste. Il en fait une dynamique implacable dans laquelle la rentabilisation du corps féminin par un partenaire masculin mène irrémédiablement à la ruine de leur relation. Même lorsque la femme tire elle-même profit de son capital corporel, telle que Nana par exemple, la chosification du corps détruit également les relations humaines et mène à leur perte. Par conséquent, que le corps féminin soit capitalisé en tant que marchandise, investissement ou force productive ne change que peu dans le bilan déshumanisant des processus spéculatifs que Zola nous présente à travers le cycle des *Rougon-Macquart*.

Bibliographie

BACOT, JEAN-FRANÇOIS / BOROWSKI, ELYANE (2014) : « Comparaison n'est pas raison : l'épopée d'une aliénation. *Les Repoussoirs* ou la marchandisation du paraître ». Dans : *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, 2, [en ligne] journals.openedition.org/carnets/1364, consulté le 2 mars 2023.

BARDE, CYRIL (2014) : « Le roman de la mâle-versation ». Dans : Banoun, Bernard / Tomiche, Anne / Zapata, Mónica (éds.) : *Fictions du masculin dans les littératures occidentales.* Paris : Classiques Garnier, 39-50.

CHUNG, YE YOUNG (2009) : « La 'dépense' chez Zola ». Dans : *Littérature* 1, 153, 75-85.

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : « rentabiliser ». Dans : CNRTL, [en ligne] www.cnrtl.fr/definition/rentabilisation, consulté le 2 mars 2023.

COVRIG, DANIELA-IONELA (2015) : « Littérature et marketing : le cas de Zola ». Dans : *Journal of Romanian Literary Studies* 6, 636-649.

HARROW, SUSAN (2000) : « Exposing the imperial cultural fabric: Critical description in Zola's *La Curée* ». Dans : *French Studies* 54, 4, 439-452.

HELIES-HASSID, MARIE-LOUISE (2000) : « ‘Au bonheur des dames’ ou la leçon de commerce de M. Zola ». Dans : *Décisions marketing* 20, 35-46.

MÉNARD, SOPHIE (2014) : *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*. Paris : Classiques Garnier.

PITON-FOUCAULT, ÉMILIE (2018) : « Fragmentation et détachement du corps dans l’art de Zola et de Rodenbach ». Dans : *Cahiers ReMix* 8, [en ligne] oic.uqam.ca/fr/remix/fragmentation-et-detachement-du-corps-dans-lart-de-zola-et-de-rodenbach, consulté le 2 mars 2023.

THOMPSON, HANNAH (2007) : « Questions of Sexuality and Gender ». Dans : Brian, Nelson (éd.) : *The Cambridge Companion to Zola*. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 53-66.

WATSON, JANELL (1996) : « The Gendered Political Economy of Zola’s *La Curée* ». Dans : *Nineteenth-century French Studies* 25, 1 & 2, 119-130.

ZOLA, ÉMILE (1960 [1871]) : *La Curée*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 317-600.

— (1960 [1871]) : *La Fortune des Rougon*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 5-316.

— (1960 [1877]) : *L’Assommoir*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 371-796.

— (1960 [1880]) : *Nana*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1093-1485.

— (1960 [1883]) : *Au Bonheur des dames*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 387-804.

— (1960 [1884]) : *La Joie de vivre*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 805-1130.

— (1960 [1886]) : *L’Œuvre*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 9-366.

— (1960 [1891]) : *L’Argent*. Dans : *id.* : *Les Rougon-Macquart*. Édité par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 9-398.

— (1976 [1866]) : « Les Repoussoirs ». Dans : *id.* : *Contes et nouvelles.* Édité par Roger Ripoll avec la collaboration de Sylvie Luneau. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 241-250.

SOUAD BOUHOUCH

La déchéance du personnage féminin dans *L'Assommoir* (1877) d'Émile Zola : l'exemple de Gervaise

Das zentrale Thema in Émile Zolas *L'Assommoir* (1877) ist der physische und moralische Verfall der weiblichen Figur in der Pariser Kleinbürger- und Arbeiterklasse im zweiten Kaiserreich. Im Vordergrund der Romanszenerie steht der weibliche Körper als Hauptakteur der Handlung, der in seinem größten Elend gezeigt wird. Die kleinbürgerliche Heldin strebt nach emotionalem, familiärem und materiellem Glück in Paris, doch – wenngleich sie eine Zeitlang einen gewissen Wohlstand erlebt – ist dieser nicht von Dauer. Trotz der Tatkraft und Belastbarkeit, die sie bei ihrer mühsamen Arbeit als Wäscherin an den Tag legt, zeigt sie sich in ihrem Privatleben passiv und unterwürfig: von zwei Männern, mit denen sie eine Beziehung führt, lässt sie sich ausbeuten und ist dabei sogar bereit, körperliche Gewalt zu tolerieren. Bereits durch ihre Erbanlagen und das sozial schwache Milieu ist sie dazu verurteilt, den durch Faulheit, Alkoholismus und Verwahrlosung bedingten Niedergang ihrer Existenz zu ertragen. Im Verlauf der Geschichte haben wir als Leser*innen teil an jeder einzelnen Prüfung, die Gervaise durchlebt. Von ihrer schwierigen Jugend über ihre alltäglichen Kämpfe bis hin zu ihrem schmachvollen Tod zeigt uns der Autor den grausamen schleichenden Verfall der Figur und ihres Körpers, der zum Unrat wird: Erschöpfung, Krankheiten, Bankrott, Gewalt, Hunger, Kälte und Schmutz sind die unvermeidlichen Konsequenzen dieses schonungslosen Lebens. Diese nackte und unbarmherzige Wahrheit spiegelt sich in Bildern der Entwürdigung, einer Lexik des (Zer-)Falls, fragmentierten Sätzen und vulgärer Alltagssprache wider. Hinter der naturalistischen Szenerie des Romans können die Leser*innen zugleich eine rigorose Kritik am untergehenden Kaiserreich und an seinem korrupten politischen System erkennen. Die Monstrosität des Kapitalismus verstärkt die sozialen Ungerechtigkeiten und die Not der vom sozialen, ökonomischen und kulturellen Fortschritt ausgeschlossenen Bevölkerung. Diese neue Thematik und die innovative Form begründen die ästhetische, literarische und historische Bedeutung des Romans.

À la mémoire de mon père

« Une œuvre d'art est un coin de la création
vue à travers un tempérament. »

(Zola (1893 [1866]) : *Mes haines* : 229)

1. Introduction

Si Balzac considère la déchéance féminine comme l'aboutissement tragique de la passion d'amour et du désir, soumis au code social et moral hautement fermé de l'aristocratie et de la bourgeoisie, Émile Zola, dans *Les Rougon-Macquart*, s'attache particulièrement à l'obsession du corps féminin réduit à un objet définissant la condition féminine dans les milieux populaires et ouvriers, et perçu comme objet de spéculation capitaliste dans les milieux aisés du Second Empire. Cette question

du corps féminin, fortement occultée, avilissante selon la littérature bourgeoise de l'époque, est particulièrement le support du roman *L'Assommoir* (1877). Analyser les symptômes typiques de cette dégradation physique et morale, dans l'optique naturaliste de l'écrivain, est donc l'objet de mon propos. De l'euphorie à la mort déshonorante, pilier de la diégèse du roman, le corps féminin parle et dévoile son discours propre. Il s'agit d'abord de démontrer comment, le milieu et l'hérédité sont les actants principaux du spectacle de cet effondrement sombre de l'héroïne, Gervaise. Je me demanderai ensuite dans quelle mesure – dans la longue mise en scène de cette déchéance – le recours au discours populaire traduit, dans le récit de Zola, cet effondrement individuel et collectif. Enfin, si *L'Assommoir* est, comme le définit Zola, « le plus chaste de [ses] livres » (2008 [1877] : 41[1]), quels intérêts esthétiques, littéraires et historiques percevons-nous dans cette lente descente vers le dénuement violent de sa figure centrale ?

Zola affirme dans sa préface à *Thérèse Raquin* (1868) qu'il s'est consacré « tout entier à l'analyse du corps humain » (Zola 1975 [1867] : 60).[2] Le corps et l'âme sont de ce fait une donnée primordiale pour la création littéraire :

> je ne puis imaginer l'âme sans le corps, et je les mets ensemble […]. Si vous retranchez le corps, si vous ne tenez pas compte de la physiologie, vous n'êtes plus même dans la vérité. (Zola 1969b [1880/1881] : 384)

L'Assommoir se veut la concrétisation de ce projet d'écriture. Étudier le corps dans la classe populaire est donc possible si l'on inscrit l'histoire dans ce milieu où toutes les causes de l'échec et de la décrépitude sont réunies. L'essor remarquable du capital sous l'Empire, l'enrichissement faramineux de la bourgeoisie, les progrès considérables réalisés à Paris, sur le plan industriel, économique et architectural, notamment sous le baron Haussmann,[3] contrastent en effet avec la condition ouvrière, déplorable. Dans sa préface à *L'Assommoir*, Zola répondait ainsi à ses détracteurs : « j'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs » (Zola 2008 [1877] : 41). C'est dans le réel terrifiant des grandes villes, lieu de tous les trafics, où les inégalités

---

1 Préface à *L'Assommoir*. Je précise que toutes les citations du roman sont tirées de l'édition Garnier-Flammarion.

2 Dans ce premier 'roman expérimental', Zola met en œuvre la question du heurt des tempéraments et l'analyse des corps, matière principale des *Rougon-Macquart* et de *L'Assommoir*.

3 George-Eugène Haussmann, appelé le baron Haussmann est un haut fonctionnaire de l'État. Devenu préfet de la Seine en 1853, sur ordre de Napoléon III, il a mené des transformations énormes de Paris sous le Second Empire.

sociales sont nettement plus marquées et la misère fait rage, que l'écrivain choisit de mettre en scène la déchéance physique de son héroïne Gervaise. Dans un premier temps, je reconstruis donc, à travers l'esthétique naturaliste, la description de la protagoniste et de son corps ; puis, je retracerai l'excès de la consommation et des désirs, ainsi que la longue mise à mort du personnage féminin. Dans un troisième temps, le rôle du langage populaire, la crudité du style et les débats publics autour de *L'Assommoir* seront analysés pour faire ressortir la dimension sociocritique du roman et la fonction allégorique du corps de Gervaise dans cet horizon politique.

2. Le corps féminin, ou les sévices de l'hérédité et du milieu

Le roman expose une galerie de figures féminines, issues de et évoluant dans les quartiers populaires, et sur lesquelles Zola tisse des histoires dont les dénouements se ressemblent à plusieurs égards. Gervaise en est le pivot principal ; l'auteur centre son intérêt romanesque sur elle en projetant la lumière sur son corps vivant dans un milieu qui le voue à l'anéantissement. Descendante de la lignée bâtarde et pauvre des Macquart, elle est le fruit d'une grande « fêlure » ancestrale.[4] Doublement marquée par l'hérédité – la névrose d'Adélaïde et l'imprégnation alcoolique de son grand-père, ainsi que de son père et de sa mère –, elle est née en 1828 à Plassans, ville imaginaire de la province et berceau de la famille, où elle est

> conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient, elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse. (Zola 1969a [1871] : 196)

Dans son *Ébauche* à *L'Assommoir*, Zola note :

> je pourrai prendre sans doute pour cadre la vie d'une femme du peuple, je prends Gervaise à Paris à 22 ans (en 1850), et je la conduis jusqu'en 1869 à 41 ans. Je la fais passer par toutes les crises et toutes les hontes imaginables. (Zola 1871-1875 : Naf 10271, fº 158)[5]

C'est un itinéraire dramatique qui attend l'héroïne, d'après le schéma narratif que lui a tracé l'auteur : « je la montre mourant à 41 ans épuisée de travail et de

[4] Michel Serres a judicieusement analysé cette question de la 'fêlure' héréditaire des *Rougon-Macquart* dans son ouvrage *Feux et signaux de brumes. Zola.* (1975).

[5] Je signale que les citations qui renvoient à *L'Ebauche* sont introduites par leur numéro de Folio. Selon ses notes, il est clair que Zola a conçu le programme de *L'Assommoir* entre 1871 et 1875.

misère » (*ibid.)*. Le sort de la figure principale est fixé bien avant son entrée dans l'existence. Aucune chance ne lui sera accordée, ni par la société dans laquelle elle se débattra, ni par ses origines qui inscrivent déjà les signes de sa déchéance dans son corps de jeune fille :

> Gervaise resta chétive […]. La pauvre créature se dessécha davantage. C'était une grande fille fluette, dont les robes, toujours trop larges, flottaient, comme vides. Sur son corps émacié et contrefait, elle avait une délicieuse tête de poupée, une petite face ronde et blême d'une exquise délicatesse. Son infirmité était presque une grâce ; sa taille fléchissait doucement à chaque pas, dans une sorte de balancement cadencé. (Zola 1969a [1871] : 196)

La petite Gervaise est « battue [par son père], élevée dans la rue » (*ibid.* : 198). À dix ans, elle est apprentie chez une blanchisseuse. Son enfance bousculée, comme c'est souvent le cas pour les filles de sa classe, elle connaît la première rupture dans sa vie, et « devint grosse à l'âge de quatorze ans » (*ibid.*) de son union avec Lantier, un jeune homme de 18 ans. Elle met au monde un premier garçon : Claude, et, quatre années plus tard, un second : Étienne.[6] Le portrait de Gervaise à l'ouverture de *L'Assommoir* est un prolongement de celui de l'enfance. Il montre les changements survenus avec l'âge sur son physique, qui correspond à son tempérament de femme passive :

> Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de sa vie. Dépeignée, en savates, grelottant sous sa camisole blanche où les meubles avaient laissé de leur poussière et de leur graisse, elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer. Le mot de Lantier la fit sortir de son attitude peureuse et résignée. (Zola 2008 [1877) : 51)

Délaissée avec ses deux enfants « dans une misérable chambre » (*ibid.* : 43) de l'*Hôtel Boncœur*, Gervaise est envahie par un immense sentiment de solitude face à sa condition déplorable. La gradation ascendante dans l'*incipit* en rend compte : « frissonnante, assoupie, fiévreuse […] raidie, les reins brisés », et « les yeux voilés de larmes […], elle éclata en sanglots » (*ibid.*), « le visage rougi par les larmes » (*ibid.* : 45). La redondance des pleurs annonce parfaitement les malheurs qu'elle doit subir au fil de l'intrigue, ce qui lui confère une image pathétique. Le lieu où elle se trouve lui donne une impression funeste, « comme si sa vie, désormais, allait tenir là, entre un abattoir et un hôpital » (*ibid.*). Ce voyage à Paris s'avère un piège renfermant « la coulée noire des boulevards extérieurs » (*ibid.* : 43), et une « malle […], grande ouverte dans un coin, [qui] montrait ses flancs vides » (*ibid.*).

6 Claude Lantier sera le héros de *L'Œuvre* (1886) et Etienne Lantier celui de *Germinal* (1885).

Ce vide béant qui symbolise l'existence de la jeune femme ne tardera pas à lui montrer son visage hideux et sournois, pour engloutir ses espoirs et accélérer sa fin. Car à l'origine, Gervaise est un être sentimental qui croit au bonheur. Cependant, sa générosité et sa naïveté la prédisposent à la soumission ; elle ne peut échapper ni à l'autorité masculine, ni à la dure loi du milieu. Cette situation de sujétion englobe toutes les femmes de sa classe, qui constituent un corps exploitable et indifférencié, un immense marché peu coûteux. Selon Bourdieu, ces

> victimes de la domination symbolique [accomplissent] avec bonheur (au double sens du terme) les tâches subalternes ou subordonnées qui sont assignées à leurs vertus de soumission, de gentillesse, de docilité et de dévouement. (Bourdieu 1998 : 64)

Gervaise est dirigée par ses sens, elle agit selon ses instincts primaires de survie, et donne tout à son amant qui l'abandonne lâchement en s'enfuyant avec une autre, Virginie, qui aura une fin non moins malheureuse. Pourtant, aux lecteurs et aux lectrices, Gervaise inspire, au moins au début du roman, une certaine empathie que Susan Harrow qualifie de « Empathy Embodied » (Harrow 2010 : 9) :

> We ourselves empathize most keenly and constantly with Gervaise : we endorse her values ; we appreciate her modest ambition ; we laud her hard work ; we share a sense of the pressures and the threats that she faces. (*ibid.*)

Même si Gervaise est placée au centre du récit et suscite notre empathie – car selon l'*Ébauche* elle « doit être une figure sympathique » (Zola 1871-1875 : f° 161) –, Zola décide de changer le titre initialement prévu pour accentuer la dimension humaine de la souffrance et de la misère sociale de la classe ouvrière :

> One might venture that, motivated by empathy with the wider working-class community, Zola determines that his novel will have for its definitive title *L'Assommoir* and not the exclusivist *La Vie simple de Gervaise Macquart*. Gervaise's story is part of the broader human 'story' of suffering, love, fear, pleasure, anger, and resignation. (Harrow 2010 : 10)

Si Gervaise réussit en quelque sorte à passer de l'état de simple blanchisseuse à celui de patronne d'une petite boutique (autrement dit, elle passe de la classe ouvrière à la petite bourgeoisie), le déclin de la vie de Gervaise s'explique inversement par une chute économique correspondant à la perte de sa liberté et de sa force, comme l'écrit Zola dans l'*Ébauche* :

> La réussite de Gervaise qui parvient à s'établir une petite boutique de blanchisseuse. A côté de son ancienne patronne. La jalousie de celle-ci, poussant à un dénouement tragique. La vie dans la petite boutique. Coupeau ne faisant plus rien. Les ouvrières. […]

> Alors la ruine lente de la petite boutique. Gervaise est obligée de se remettre chez les autres, après avoir perdu ses pratiques une à une. […] Quand Gervaise travaille chez les autres, la misère sordide, les jours sans pain. (Zola 1871-1875 : f° 160sq.)

Progressivement, Gervaise se laisse gagner par l'alcoolisme. Ce fléau frappe toute la classe ouvrière qui y trouve l'unique voie pour oublier les misères du quotidien. Carole Thiry-Bour précise qu'au XIXe siècle, l'abus d'alcool est considéré

> comme « un vice particulier des classes laborieuses », tout en qualifiant ce comportement d'infamie. Cette représentation (im)populaire du buveur s'explique, d'une part par l'état embryonnaire des connaissances médicales, d'autre part par le contexte socio-économique de l'époque mettant l'accent sur les notions d'ordre et de productivité. (Thiry-Bour 1997 : 73).

Le lien étroit entre l'appartenance sociale et l'alcoolisme est également souligné par Shoshana-Rose Marzel qui met en valeur l'aspect générique de ce roman zolien :

> In fact, in *L'Assommoir* (1877) Zola adopts an axiomatic association very common in the nineteenth century, according to which alcoholism is part of the working-class world. […] Thus, according to Zola, alcoholism is a class-related disease. Moreover, on this first grid of interpretation, Zola adds that of gender. Gervaise then concentrates on herself both the class-related disease and a cultural construction of gender. (Marzel 2017 : 120)

Prises entre deux hommes alcooliques, l'héroïne n'a aucun espoir d'y échapper. En succombant à la tentation de découvrir « l'alambic, ce travailleur morne, puissant et muet » (Zola 2008 [1877] : 85) qui broie les hommes, Gervaise, comme sa mère, tombe dans le piège de la dépendance à l'alcool. Son envie croissante de s'assommer à coups de « vitriol [et d'] absinthe » (*ibid.*) condamne toute tentative pour échapper à sa condition. « L'Assommoir »[7] du père Colombe est bien l'enfer qui va la consumer. Son spectre se blottira à la boutique de la Rue Neuve de la Goutte-d'Or et absorbera son labeur et les gains financiers qu'elle a réalisés.

Mais pourquoi l'écrivain a-t-il multiplié les entraves au bonheur sentimental et social de son héroïne ? Zola s'inscrit dans la lignée des écrivains réalistes, voire naturalistes du XIXe siècle, qui rendent complexe le parcours de leur figure principale pour des visées esthétiques et critiques. À travers son 'écran', l'auteur livre une étude minutieuse du personnage féminin, saisi dans un espace qui agit sur ses passions, façonne son corps, le cloisonne et l'écrase. Loin de toute vision idéaliste, c'est « l'étude du milieu par une femme ni bonne, ni mauvaise » (Zola 1871-1875 : Naf 10271, f° 122) qui l'intéresse précisément.

---

7 Nom donné, d'après Denis Poulot (1980 [1870]), aux cabarets de bas étage, distillant et commercialisant de l'eau de vie.

La déchéance est d'ailleurs un motif récurrent dans les *Rougon-Macquart* pour caractériser l'état de la société, comme le souligne Véronique Cnockaert :

> [Il] résume le projet de la série qui était de pointer nûment et avec force les délinquances du Second Empire. [...] La tare qui frappe l'ensemble de la famille des Rougon-Macquart métaphorise […] la dégénérescence morale que Zola impute à l'Empire. Cette dégénérescence, représentative d'un épuisement et invariablement tournée vers la mort, devient le moteur de la fiction. (Cnockaert 2003 : 135)

La critique du Second Empire et de son absence de moralité correspond à cet autre objectif de l'écrivain dans *L'Assommoir*, celui de peindre une vision de l'ouvrier et des conditions de vie de sa classe. Il s'agit d'une perception tout à fait inquiétante, comme le résume Jean-Pierre Leduc-Adine :

> Tout concourt à montrer dans *L'Assommoir* une idée totalement pessimiste de l'ouvrier et de sa condition vers les années 1875-1880 : la conception même de la structure narrative qui oppose à l'ascension sociale voulue par Gervaise, sa lente, inéluctable et fatale dégradation ; la constitution même de l'espace romanesque qui isole totalement dans son ghetto de la Goutte d'Or Gervaise et ses comparses. Paris, le Paris *intra muros*, apparaît comme le lieu hostile, […] qui se défend contre l'ennemi étranger, mais aussi contre l'ennemi social. (Leduc-Adine 1994 : 70)

Or, Zola lui-même assure dans la préface au roman que son objectif n'était pas de juger la classe ouvrière :

> Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent. (Zola 2008 [1877]) : 2)

L'Assommoir veut « dépeindre une vérité historique passée sous silence avant l'intervention de Zola. Celui-ci s'engage à écrire une œuvre dans laquelle il évoque la question des ouvriers » (Saadelnour 2020 : 168). Comme l'a formulé Saadelnour par rapport à *Germinal* en se référant à Georges Duby : « L'univers ouvrier est un univers triste de banlieues laides et comme retranchées de la ville. Un univers cloisonné qui suscite le désir d'évasion » (Duby 2011 : 1048). Même si dans *L'Assommoir* de 1877– à la différence de *Germinal* écrit en 1885 – il n'est pas encore question de lutte ouverte des classes, l'observation de Saadelnour peut aussi valoir pour ce roman :

> Zola a jeté la lumière sur la lutte des classes entre le capitalisme et la classe ouvrière. Dans le but de présenter ce conflit éternel, l'écrivain utilisait la vérité historique, politique, sociale et économique comme outil de base dans son projet romanesque. Autrement dit, le roman est l'outil du courant naturaliste qui vise la vérité que vit une classe sociale. (Saadelnour 2020 : 165).

3. Le corps et la démesure – consommation, exploitation, mise à mort

Le caractère déshumanisant de la consommation incontrôlée, incitée par le capitalisme croissant au XIXe siècle, est représenté dans le roman de Zola à travers le désir de manger ; donc à travers une consommation toute matérielle qui passe par le corps. Incapable de se maîtriser, Gervaise est possédée par un besoin frénétique d'étaler et d'offrir ses biens, sans doute pour compenser les manques du passé, mais surtout se sentir socialement valorisée. D'ailleurs, son train de vie est scandé de repas festifs : la noce, le baptême de Nana, sa communion… Les dépenses excessives de la 'fête de l'oie' marquent le début de la défaillance matérielle et les dérives physiques (*cf.* Zola 2008 [1877] : 253-294). Le fameux tableau où les femmes se ruent avec férocité sur la carcasse rôtie, se transforme en une scène immonde, qui symbolise dans le fond Gervaise déchiquetée, dans un monde régi par les instincts les plus extravagants qui l'abrutissent totalement. Gervaise apparaît avec un corps gras et hideux : « elle avait encore engraissé, elle boitait davantage parce que sa jambe qui s'enflait de graisse, semblait se raccourcir à mesure » (*ibid.* : 253). Comme une bête affamée,

> Gervaise, énorme, tassée sur les coudes, mangeait de gros morceaux de blanc, ne parlant pas de peur de perdre une bouchée et elle était seulement honteuse devant Goujet, ennuyée de se montrer gloutonne comme une chatte. (*ibid* : 275)

La rage inouïe de manger, détruisant chez elle toute capacité de raisonner et de contrôler ses actes, la conduit à « reste[r] quinze jours au lit, le ventre enflé » (*ibid.* : 76). Cette image de l'outrance est particulièrement déshumanisante, dans ce processus désordonné de la perte. Voulant à tout prix sa revanche sur la pauvreté, voulant s'imposer et triompher, elle cède paradoxalement aux autres ce qui lui reste de ses biens et de sa dignité. C'est ce qui entraîne le malheur de Gervaise, qui reste inconsciente face aux haines de son entourage et à sa faillite vertigineuse. Très rapidement, les temps rudes des grandes pénuries commencent, et les Coupeau sont démunis : « deux années s'écoulèrent pendant lesquels ils s'enfoncèrent de plus en plus. Les hivers surtout les nettoyaient » (*ibid.* : 394). Désormais, la promiscuité, la puanteur, les murs suintants, la noirceur et le vice forment le décor et l'atmosphère dans lesquels se déroule et s'achève l'existence de Gervaise. Quelles significations cette dégringolade peut-elle alors avoir ? Pourquoi, après les prospérités, la protagoniste doit-elle voir cruellement s'évanouir ce qui reste

de ses rêves ? Gervaise est une fille du peuple qui a un idéal, mais demeure celui de sa classe :

> Je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose… [disait-elle à Coupeau]. Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir […], un lit, une table et deux chaises, pas davantage… Ah ! je voudrai aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible… Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battu, si je me remettais en ménage […] on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit. (*ibid.* : 84sq.)

Ces aspirations d'une femme du peuple qui a besoin de se sentir protégée et qui espère finir dignement sa vie, ne sont nullement une chose garantie au XIXe siècle, comme nous le montre Zola. Être agressée par l'extérieur dangereux est la grande hantise de Gervaise qui « entendait parfois des cris d'assassinés » (Zola 1871-1875 : Naf 10271, fº 159).

Comme tous les corps féminins du récit, celui de Gervaise est visible et lisible. Il est observé, chosifié, convoité, jalousé, exploité et rudement malmené. Son corps maltraité est le miroir du traitement général que subissent les femmes du peuple à cette époque. À cause de la misère des classes basses et des règles du marché capitaliste du travail, elles se laissent exploiter et, bien souvent, elles se sacrifient pour la survie de la famille ou du couple, sans comprendre qu'elles ne font qu'accélérer leur propre perte. Gervaise est en effet de « tempérament tendre et passionné, voilà pour la faute » (*ibid.*) ; c'est ainsi que Zola la projette dans l'*Ébauche*. Sa bonté et sa résignation incitent Lantier, infidèle, irresponsable et buveur, à profiter d'elle, et encourage Coupeau à agir de même, surtout après sa chute accidentelle menant à son invalidité et à son chômage.

Dans la vie privée, la misère détruit les liens affectifs. Les moments de jouissance physique ne comblent guère le manque d'affection de Gervaise. La relation est noyée dans les scènes du quotidien le plus prosaïque. L'interrogation suivante, où la voix du narrateur semble se mêler à celle de son personnage, laisse entendre une colère sourde : « à quoi servait-il, ce soulard ? à la faire pleurer, à lui manger tout, à la pousser au mal » (Zola 2008 [1877] : 397). Les besoins inassouvis et les soucis des personnages se traduisent à travers des images et des actes grossiers et écœurants, nombreux dans le roman. Au chapitre V, nous lisons par exemple :

> Il [Coupeau] l'avait empoignée, il ne la lâchait pas. Elle s'abandonnait, étourdie par le léger vertige qui lui venait du tas de linge, sans dégoût pour l'haleine vineuse de Coupeau. Et le gros baiser qu'ils échangèrent à pleine bouche, au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie. (*ibid.* : 397)

Au cours du récit, il est souvent question de corps épuisés, violentés, malades et endoloris. Ainsi, pour Gervaise, l'accouchement est un pur moment de douleur solitaire. Paralysée,

> dans l'escalier, elle fut prise d'une telle crise, qu'elle dut s'asseoir au beau milieu des marches ; et elle serrait ses deux points sur sa bouche, pour ne pas crier, parce qu'elle éprouvait une honte à être trouvée là par des hommes, s'il en montait. (*ibid.* : 150)

Être vue ainsi par les hommes la terrorise. Sa faiblesse la pousse à étouffer son calvaire, à refuser de l'aide, et à se traîner seule jusqu'à l'appartement. Rappelons qu'en se mariant avec Coupeau, « elle restait un peu honteuse » (*ibid.* : 109). Gervaise n'arrête pas d'avoir honte de son être, de son infirmité ; elle se dévalorise sans cesse, car elle se sent mal dans son corps. C'est son image aux yeux des autres et leur plaisir qui la préoccupent. Préparer à manger pour son mari lui paraît plus urgent que de chercher à soulager les douleurs de l'accouchement qui la déchirent : « elle n'eut plus la force d'arriver au lit, elle tomba et accoucha par terre sur un paillasson » (*ibid.* : 150). Ici, les souffrances physiques sont reléguées au second plan. L'épreuve de l'accouchement reste un sujet tabou réservé exclusivement aux femmes, et son résultat est dévalorisé par les mots du père qui décrit sa fille comme : « mademoiselle Souillon […] une petite frimousse bien noire. » (*ibid.*). Gervaise n'a aucun réel plaisir à se sentir mère, elle est envahie par des sensations confuses, mêlées de frayeur :

> Gervaise, très sérieuse, regardait sa fille, les yeux grands ouverts, lentement assombris d'une tristesse. Elle hocha la tête ; elle aurait voulu un garçon, parce que les garçons se débrouillent toujours et ne courent pas tant de risques, dans ce Paris. (*ibid.* :151)[8]

Malgré les souffrances endurées, Gervaise ne jouit d'aucun réconfort réel. Son mari, en lui témoignant des gestes de tendresse, lui crie dessus : « tiens-toi donc sur le dos, grosse dinde ! Faut pas te démolir, autrement tu en as pour quinze jours à te remettre sur les pattes » (*ibid.*). Il l'appelle aussi « pauvre poule » (*ibid.* : 154) et l'accouchement, « du bobo » (*ibid.*). Cet épisode de la naissance qui acquiert un caractère bestial marque un cran dans cette chute. Les moments d'intimité demeurent, après cet événement, typiquement grossiers :

> Il lui avait glissé délicatement sous le dos une de ses grosses mains, et il l'attirait, il lui baisait le ventre à travers le drap, pris d'un attendrissement d'homme rude pour cette

[8] Ces craintes sont d'autant plus justifiées, que plus tard, Nana sera prostituée. Pour les aspects du corps dans *Nana* de Zola, *cf.* l'article de Joni Nienaber dans ce volume; pour d'autres personnages féminins dans les *Rougon-Macquart*, ceux de Shoshana-Rose Marzel et Julia Borst.

> fécondité endolorie encore. Il demandait s'il ne lui faisait pas de mal, il aurait voulu la guérir en soufflant dessus. Et Gervaise était bien heureuse. Elle lui jurait qu'elle ne souffrait pas du tout. Elle songeait seulement à se relever le plutôt possible, parce qu'il ne fallait pas croiser les bras, maintenant. (*ibid.*)

Cette séquence descriptive dénuée de tout lyrisme se répète dans le roman. Même dans cette situation, Gervaise répond au désir insistant de Coupeau, tout en étant soucieuse de reprendre son travail. Courageuse, elle « ressemblait à sa mère, une grosse travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans » (*ibid.* : 81). L'héroïne s'use à la blanchisserie, avant de se laisser gagner par la fainéantise qui mine sa vie :

> Au milieu de cette indignation publique, Gervaise vivait tranquille, lasse et un peu endormie. Dans les commencements, elle s'était trouvée bien coupable, bien sale, et elle avait eu un dégoût d'elle-même. […] Ses paresses l'amollissaient, son besoin d'être heureuse lui faisait tirer tout le bonheur possible de ses embêtements. (*ibid.* : 342)

L'esthétique romantique représente le corps féminin à travers des détails idéalisant l'héroïne, belle et sublime. Zola défait cette tradition romanesque en nous exposant un long processus de désacralisation et de démolition du corps, peint dans ses détails les plus avilissants.[9] Dans cette réalité de l'ouvrière opprimée par sa condition, Gervaise se voit au début encore comme un être déchu et blâmable, avant de tomber complètement dans l'inconscience. Les termes « coupable, sale, ordure » (*ibid.*) en témoignent amplement. Son égarement provoque « l'indignation publique » (*ibid.*). L'image de « l'avachissement » (*ibid.* : 524) constitue un *leitmotiv*, où se lit une dense sémantisation de la déchéance du personnage frôlant la folie : « elle devenait idiote » (*ibid.*). En effet, engloutie dans la torpeur, n'ayant plus que la mort comme horizon, sous l'emprise de son imagination morbide, elle est tentée de l'approcher par elle-même : « si la peur ne l'avait pas retenue, Gervaise aurait voulu tâter la mort, voir comment c'était bâti » (*ibid.* : 399). Elle qui rêvait de promotion sociale à Paris, et qui croyait échapper à la pauvreté, se retrouve à la fin du roman dans « le coin des pouilleux » (*ibid.*) et s'épuise lamentablement :

> dépeignée, montrant par les trous de sa camisole l'enflure de son corps, un débordement de chairs molles qui voyageaient, roulaient et sautaient, sous les rudes secousses de sa besogne ; et elle suait tellement, que, de son visage inondé, pissaient de grosses gouttes. (*ibid.* : 448)

Détestant son corps, « au milieu de cette existence enragée par la misère » (*ibid.* : 397), indésirable, elle tente vainement de se prostituer dans les rues obscures,

---

[9] À ce propos, *cf.* Fauchery 1972 ; Bronfen 1992 ; Stead 2004 ; Kerlouégan 2006.

sales et dangereuses, et elle peine à assurer sa simple survie. Ayant faim et froid, sans compagnons de route, sans abri,

> elle s'arrêtait toute pâle de désir, elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances dont elle était bousculée, dans la grande cohue des trottoirs. (*ibid.* : 442)

Elle se réfugie enfin dans la niche du père Bru, mort dans un dénuement total. Alors que la petite Lalie, symbole de l'enfance martyrisée, meurt entourée de compassion, Gervaise, « gonflée d'emmerdement » (*ibid.* : 524), disparaît dans l'indifférence générale, privée de l'apitoiement du narrateur ainsi que des lecteurs et des lectrices, insensible(s) à sa disparition :

> Maintenant elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment […]. La mort devait la prendre petit à petit, morceaux par morceaux, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite… Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée. Elle creva d'avachissement […]. Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vu depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche. (*ibid.*)

La montée en *crescendo* des détails décrivant la fin de Gervaise intensifie l'ignominie dans laquelle s'engouffre cet être qui perd son humanité, d'où l'acuité de la métaphore *in absentia* du 'chien', qui vient clore le récit. Gervaise, tel un vieux chien indésirable et pouilleux, n'a seulement droit qu'à la niche des escaliers. Cet espace déjà rétréci à l'extrême,[10] préfigurant sa tombe, se referme sur cette femme abandonnée et oubliée par le sort. Le lexique dépréciatif est constitué ici par des termes comme « vieille paille », « bec », « misère », « ordures », « crever », « morceaux », « avachissement «, « sentir mauvais », « verte ». Même le retour à la nature, à la pure condition physique, ne semble plus possible, car « la terre ne voulait pas d'elle, apparemment » (*ibid.*). La négation ultime renforce la cruauté de cette exclusion qui atteint presque une dimension cosmique. Le verbe très fort « crever », soutenu par l'allégorie de la mort en faucheuse, marque l'acharnement de la destinée sur celle qui doit purger sévèrement son existence gaspillée. Dans ce

---

[10] À propos de l'espace dans le roman en relation avec la classe ouvrière et l'idéologie capitaliste du progrès, *cf.* Wong 2018 : 36 : « Gervaise in *L'Assommoir* is one of the victims of the Second Empire's myth of eternal progress. She belongs to the working class, so her place is within the underground of Haussmann's new Parisian topography. From the start of the novel, her life is lived within a contained space, and as she becomes destitute, the space in which she can live her life becomes markedly smaller. At the end of the novel, as Gervaise wanders through modern Paris, she is a figure of alienation who does not belong to the bourgeois overground. Gervaise is an exile in her own city. »

décor macabre, gît ce qui reste d'un corps dépéri que l'âme a quitté bien longtemps avant son extinction. Cette image, inspirant l'horreur, nous fait penser au célèbre poème « Une charogne » de Baudelaire (1975 [1857] : 31) et, plus largement, à une esthétique de la décomposition ; rappelons que le naturalisme est contemporain du décadentisme et de sa fascination pour le pourrissement.[11] Le Père Bazouge, croque-mort, emballe seul le cadavre empesté dans « la caisse des pauvres » (Zola 2008 [1877] : 524). Cette image funeste de la dépouille de Gervaise emportée dans cette « caisse » destinée aux êtres solitaires et démunis est symbolique, car elle montre que le fossé qui sépare les riches des pauvres est infranchissable. En effet, même dans la mort, la justice est inexistante. Les miséreux n'ont droit qu'à une mort indigne. Dans le circuit capitaliste de production et de consommation, Gervaise a littéralement 'payé' pour ses désirs avec son labeur et sa force vitale. Zola lui refuse les oraisons funèbres et tout discours pathétique ou élégiaque, et laisse parler le vieux père Bazouge,[12] personnage ivre et drôle :

> Enfin, ça y est, et, vrai ! elle l'a gagné ! Allons-y gaiement !
> […] il fut pris d'une tendresse, […] il bégaya, entre deux hoquets :
> — Tu sais… […] Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle ! (*ibid.*)

Cet adieu tendre provoque finalement, malgré la cruauté de la mort solitaire de Gervaise, l'empathie des lecteurs et des lectrices et clôt ainsi le roman sur un ton cru et burlesque.

4. Langage populaire et critique du capitalisme à travers le corps de Gervaise

La réalité répugnante des femmes pauvres et des ouvrières exploitées trouve dans *L'Assommoir* sa nette expression, à travers la violence expressive de la « langue verte » (*cf.* Delvau 2017 [1883]) propre au peuple. D'après Michel Raimond, Zola a réussi à toucher un public important en introduisant le langage parlé par les classes et les milieux respectifs dans un style fluide :

[11] Sur le lien entre le Naturalisme et le Décadentisme, je renvoie à Beaudoin 1999.

[12] Le nom de 'Bazouge' d'origine bretonne, renvoie à un espace liminal, une frontière et en dehors : dérivé du mot latin *basilica*, ce nom désignait au Moyen Âge un ancien lieu de christianisation (par les francs), telle une église ou une chapelle. Ses variantes Bazoge, Bazoche, Bazoque, Bazougers etc. étaient des lieux situés à la frontière de la Bretagne où l'évangélisation fut assez tardive (*cf.* Cintré 1992 : 10sq.).

> Il parlait à beaucoup d'hommes un langage qui les concernait, […] il abordait de front certains problèmes essentiels de son temps. Il y avait dans *L'Assommoir* un accent de vérité, le public ne s'y est pas trompé. (Raimond 1967 : 100)

Comment justement parler de la déchéance féminine des ouvrières à cette époque sans déstructurer le langage ? Les mots populaires alors en usage traduisent les maux de cette couche sociale féminine, peu soucieuse des règles linguistiques du bon usage. Seule compte la survie dans un milieu doublement régi par les injustices sociales et les inégalités des sexes. Pris dans cet étau, le corps féminin est meurtri par les addictions et les violences masculines, mais aussi féminines, qui s'expriment dans un langage trivial. Le style traduit une lente décomposition individuelle, concrétisée par la désintégration corporelle progressive, qui n'est en fait que le signe d'une décomposition sociale des milieux inférieurs sous le Second Empire. L'évolution de l'intrigue révèle la toile de fond du récit : une immense corruption politique engendrée par une classe de dirigeants qui ne cherchent qu'à accroître leurs fortunes. Leur système politique a entrainé l'Empire dans des guerres avec l'Europe en vidant les caisses de l'État, et a plongé le peuple dans la pauvreté morale et matérielle, le pessimisme et le mal-être.

La représentation des corps mis à épreuve de l'exploitation capitaliste passe d'abord, dans le roman zolien, par les images souvent crues et formées avant tout par la langue populaire. En s'appuyant sur l'analyse de Bourdieu, on peut dire que

> la notion de « langage populaire » est un des produits de l'application des taxinomies dualistes qui structurent le monde social selon les catégories du haut et du bas (le langage « bas »). (Bourdieu 1982 : 138)

La société scindée en « dominés / dominants » (*ibid.* : 138) relègue le corps féminin dans la catégorie du bas. Cette analyse de Bourdieu est encore plus vraie pour le XIXe siècle. Stigmatisé par la langue, traité de tous les noms, le dénuement de cette classe et de ce sexe oubliés, victimes de tous les abus, est l'outil du pouvoir d'une classe capitaliste et bourgeoise qui règne par l'argent et la science. Cette masse de femmes faibles et pauvres, exclues de toutes les prospérités sociales, financières et culturelles, constitue un capital de main-d'œuvre illimité pour l'économie du pays et l'enrichissement de la classe dominante, d'où la problématique du rapport entre corps et capital. Pour Zola, l'Empire est la circulation de l'or et de la chair, autrement dit une prostitution généralisée, d'où l'exploitation du corps féminin comme outil, agent du travail dépersonnalisé par une fonctionnalité brute.

Le peuple n'a accès ni à la richesse, ni à la politique. L'écrivain trouve dans la langue populaire un objet de « vif intérêt historique et social » (Zola 2008 [1877] : 42), comme il l'affirme dans la préface du roman. Montrer quelque chose de « malpropre »[13] aux lecteurs et aux lectrices constitue, selon Zola, un travail subversif profondément esthétique et littéraire, d'où le scandale autour du roman, qui lui vaut entre autres une accusation de communard.[14] Dès lors, les lecteurs et lectrices sont invités à entrer dans une ère politique nouvelle qui produirait un changement social radical, et mettrait le peuple sur la voie du progrès comme le proclame l'écrivain : « eh bien ! analysez d'abord le peuple, si vous voulez dégager la république de la royauté » (Zola 1877). Zola répond aux critiques de son roman en soulignant la cruauté volontaire de sa description :

> Voici plusieurs jours que je songe à répondre aux étranges accusations dont la critique affolée poursuit mon dernier roman. […] j'ai entendu dire autour de moi : « M. Zola, qui est républicain, vient de commettre une mauvaise action en représentant le peuple sous des couleurs aussi abominables. » Eh bien ! c'est à cette phrase seule que je veux répondre. […] J'affirme que j'ai fait une œuvre utile en analysant un certain coin du peuple dans *L'Assommoir.* J'ai fait ce qu'il y avait à faire ; j'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment des souffrances et des vices, que l'on peut guérir. Les politiques idéalistes jouent le rôle d'un médecin qui jetterait des fleurs sur l'agonie de ses clients. J'ai préféré étaler cette agonie. Voilà comment on vit et comment on meurt. […] je laisse aux moralistes et aux législateurs le soin de réfléchir et de trouver des remèdes. (*ibid*.)

Par ailleurs, comme l'a montré Colette Becker, l'écrivain se sert souvent des réponses aux critiques pour affirmer consciemment – en bon homme de commerce qui veut 'vendre' ses romans – sa position dans le champ littéraire et sur le marché :

> II utilise, surtout, la lettre ouverte adressée au directeur d'un journal, où elle est publiée, qui touche ainsi un vaste public et qui, parfois, est reprise en totalité ou en partie, dans un autre journal. Zola excelle dans ce genre, qui lui permet de s'expliquer, de justifier une idée, une conception, de prendre le lecteur à témoin, et, grâce à la puissance de son indignation, plus ou moins feinte, et de son ironie, de le mettre de son côté. (Becker 2007 : 129)

Zola commente dans la lettre mentionnée également son utilisation du langage populaire dans *L'Assommoir* en tant que signe caractéristique de la classe ouvrière :

---

[13] L'expression est de Zola, dans sa lettre à Yves Guyot, Directeur du *Bien public*, 10 février 1877, et publiée dans le même journal.

[14] En publiant *L'Assommoir* en 1877, Zola provoque un énorme scandale et décide de batailler ferme pour défendre et même promouvoir le naturalisme. Les articles principaux de cette période seront publiés en recueils en 1880 et 1881 : on trouvera ces recueils dans les tomes 9 et 10 des *Œuvres complètes*. Néanmoins, le livre connaît également un immense succès. Il vaut à Zola de nombreux soutiens et lui procure enfin une certaine aisance financière. *L'Assommoir* se révèle un des plus grands succès de librairie de l'époque.

> J'ai fait parler les ouvriers de nos faubourgs comme parle la majorité d'entre eux. Il est puéril de me dire que ce n'est pas là la langue du peuple ; allez dans les quartiers populeux et écoutez, voilà ma seule réponse. (Zola 1877 : s. p.)

Suivant le principe de l'observation quasi sociologique telle qu'il l'exige dans *Le roman expérimental*, ce qu'il y appelle « le sens du réel »,[15] Zola cherche dans son roman à différencier encore plus les types à l'intérieur de la classe sociale des ouvriers, comme il le déclare à l'encontre des critiques :

> J'ai donc cherché et arrêté mes personnages de façon à incarner en eux les différentes variétés de l'ouvrier parisien. Et voilà que l'on écrit partout que mes personnages sont tous également ignobles, qu'ils se vautrent tous dans la paresse et dans l'ivrognerie. (*ibid.*)

En tant qu'intellectuel et écrivain, Zola entend défendre sa méthode naturaliste, en soulignant le caractère analytique de sa recherche littéraire pour « étudier les hommes » (*ibid.*) et la vérité du roman, comme « documents sur les misères et sur les chutes fatales de la classe ouvrière » (*ibid.*) :

> Je suis venu en aide aux politiques naturalistes qui sentent le besoin d'étudier les hommes avant de les servir. Sans la méthode, sans l'analyse, il n'y a pas plus de politique que de littérature possible aujourd'hui. (*ibid.*)

Croyant fortement en l'utilité de son œuvre, Zola est fier d'« avoir fait une bonne action » (*ibid.*). Loin d'être « un égout où ne grouille que des êtres pourris et malfaisants » (*ibid.*), *L'Assommoir* se veut une œuvre « de vérité » (*ibid.*). Or, aucune amélioration sociale n'est possible sans l'existence digne des femmes, et sans la reconnaissance de leur féminité.

5. Conclusion

En conclusion, on peut constater que focaliser sur le corps de Gervaise qui bascule au fil des années de la fraîcheur et de la douceur à la laideur et à l'aversion, le secouer rudement, l'exhiber dans tous ses états en le soumettant à l'étude, le disséquer même est l'un des objets principaux du roman. Son corps forme une allégorie de la chute sociale de la classe ouvrière dans le capitalisme triomphant au Second Empire.[16] Marzel résume cette fonction d'allégorie sociocritique de la

---

[15] Zola y écrit : « Puisque l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier, qu'est-ce donc qui l'a remplacée ? […] Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel » (Zola 1969b [1880/1881] : 208) ; *cf.* aussi Valentová 2020 : 413sqq., et, à propos du rapport avec Émile Durkheim, *cf.* Ledent 2018.

[16] Pour une analyse plus approfondie sur l'allégorie dans *Les Rougon-Macquart*, *cf.* Reverzy 2007.

protagoniste par ces mots : « Gervaise's literary destiny points to the plight of the working-class as a whole » (Marzel 2017 : 121). Pour faire œuvre de vérité, Zola a ainsi choisi de mettre au centre de son roman le drame de la détérioration autour de cette figure féminine, représentant un corps social abusé, et que tout tire vers le bas. Le milieu défavorisé, la fainéantise et l'ivrognerie en sont les principaux facteurs. Dans une perspective intersectionnelle, le corps défait de Gervaise peut se lire également comme l'image de la femme du peuple doublement exploitée, sexuellement et socialement, au XIXe siècle.

Le corps social et la langue forment chez Zola, comme l'a clairement montré Susan Harrow, un ensemble indissoluble. Elle soutient que « la visualisation pluraliste du corps social de Zola » (Harrow 2010 : 149) révèle une tension récurrente et non résolue entre l'individu et la société qui se manifeste dans des scènes où le corps est mis sous pression. Harrow nous explique que les corps sociaux des travailleurs dans les romans tels que *L'Assommoir* sont en fait – à travers leur rapport irrésolu et insoluble au discours – au cœur du projet zolien, qu'elle qualifie de « moderniste » (*cf. ibid.* : 5 ; aussi Thompson 2011). D'où la thèse que le corps représenté et la représentation du corps dans le texte créent l'impression d'une certaine modernité de la narration zolienne.[17] L'écrivain démontre que, contrairement à toute attente, la modernité dont il est un fervent partisan, a renforcé les divisions sociales et largement contribué à la dépravation de la nature au profit des artifices et des apparences. Les valeurs morales sont bafouées devant l'avidité, l'opportunisme et les spéculations. On peut ici penser comme Marc Angenot, que ce roman, tels les autres volumes des *Rougon-Macquart*, est l'expression d'une angoisse face au monde en évolution : « La vie moderne anéantit la famille, le mariage et favorise la prostitution, – l'émancipation des femmes engendre des détraquées, des hystériques, elle sape les bases sociales » (Angenot 1889 : 339). L'identité féminine semble ainsi liée fatalement à la dégénérescence.

Subversive, cette modernité qui devait épanouir les femmes, les a plutôt enfoncées dans la pauvreté, l'exploitation et le vice, pour mettre un terme à leur existence par une mort odieuse ; d'où ce regard critique de l'auteur qui crible sévèrement les méfaits et l'hypocrisie de la société capitaliste au Second Empire.

---

17 Sur la représentation du corps par la langue chez Zola, *cf.* l'article de Susan Harrow dans ce volume.

Certes, Zola s'est érigé comme le défenseur des causes féminines dans un milieu corrompu et plein d'injustices sociales. Néanmoins, tout en projetant sa fiction et son discours sur ce qu'il appelle « la vérité scientifique », il révèle une part de sa subjectivité aux lecteurs et aux lectrices, une subjectivité qu'il a toujours niée. On peut constater que malgré son refus d'écrire en moraliste et sa critique des écrivains puritains de son époque, relié à l'inconscient collectif,[18] Zola demeure imprégné par l'image que les mythes et la religion ont façonnée pour la femme. Ainsi cloisonnée, elle ne peut être pour lui qu'idéale ou fatale et extravagante, mais jamais entièrement humaine. Ce propos est judicieusement analysé par Chantal Bertrand-Jennings : « Thus with Zola, the undisputed leader of the Naturalists, women fare no better than with most other writers » (Bertrand-Jennings 1984 : 35). Zola a créé un personnage féminin selon les images conventionnelles qui représentent les craintes et les hantises générales.

Au terme de cette étude, on peut dire que ce roman est en tout cas une réponse virulente aux critiques injurieuses et non fondées, à un discours politique mystificateur. Zola réussit à valoriser son roman comme une pièce majeure de l'immense projet des *Rougon-Macquart.* Il prône jusqu'au bout la méthode analytique appliquée dans son étude « des réalités humaines, des enseignements terribles de la vie » (Zola 1868 : 3). Dans *Mes Haines*, Zola exprime son refus catégorique de l'esthétique classique ainsi : « je n'ai guère soucis de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles » (Zola 1893 [1866] : 8). En attendant que la féminité de la femme et ses droits soit reconnus, un seul objectif compte pour lui : exposer au grand public et à la postérité « un tableau de règne mort, une étrange époque de folie et de honte » (Zola 1969a [1871] : 24).

Bibliographie

ANGENOT, MARC (1889) : *Un état du discours social*. Montréal : Éditions du Préambule.

BAUDELAIRE, CHARLES (1975 [1857]) : « Une charogne ». Dans : *id.* : *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 31.

BEAUDOIN, NADIA (1999) : « Émile Zola et la décadence : les motifs décadents chez le 'Père du naturalisme' ». Dans. *Québec français* 113, 75-77, [en ligne] id.erudit.org/iderudit/56229ac, consulté le 31 août 2023.

BECKER, COLETTE (2007) : « Zola. Ecrivain-Homme d'affaires ». Dans : *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 107, 4, 825-833.

[18] Sur la question de « l'inconscient individuel » et « l'inconscient collectif », *cf.* Serina 2013.

BERTRAND-JENNINGS, CHANTAL (1984) : « Zola's Women : The Case of a Victorian 'Naturalist' ». Dans : *Atlantis* 10, 1, 1984, 27-37.

BOURDIEU, PIERRE (1982) : *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Fayard.

— (1998) : *La domination masculine*. Paris : Seuil.

BRONFEN, ELISABETH (1992) : *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester : Manchester University Press.

CINTRÉ, RENÉ (1992) : *Les marches de Bretagne au Moyen Age : économie, guerre et société en pays de frontière (XIVe-XVe siècles).* Pornichet : Éd. J.-M. Pierre.

CNOCKAERT, VÉRONIQUE (2003): « Le corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart* ». Dans : Thompson, Hannah (éd.) : *New Approaches to Zola.* Londres : The Émile Zola Society, 133-142.

DELVAU, ALFRED (2017 [1883]) : *Dictionnaire de la langue verte*. Londres : Forgotten Books [Paris : C. Marpon et E. Flammarion].

DUBY, GEORGES (2011) : *Histoire de la France des origines à nos jours*. Paris : Larousse.

FAUCHERY, PIERRE (1972) : *La Destinée féminine dans le roman européen du Dix-huitième siècle, 1713-1807*. Paris : Armand Colin.

HARROW, SUSAN (2010) : *Zola, The Body Modern : Pressures and Prospects of Representation*. Londres : Taylor & Francis.

KERLOUÉGAN, FRANÇOIS (2006) : *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*. Paris : Honoré Champion.

LEDENT, DAVID (2018) : « Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard ». Dans : *webmo.fr*, 1-10 [en ligne] rnx9686.webmo.fr/wp-content/uploads/2018/01/4-Ledent.pdf, consulté le 20 juillet 2023.

LEDUC-ADINE, JEAN-PIERRE (1994) : « *L'Assommoir* : la terreur des ouvriers ». Dans : *Littératures* 30, 61-71, doi.org/10.3406/litts.1994.1655.

MARZEL, SHOSHANA-ROSE (2017) *:* « Narrative of Feminine Illness in Émile Zola's Rougon-Macquart ». Dans : *Diegesis :* Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 6, 2, 107-122 [en ligne] diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/282/401, consulté le 20 juillet 2023.

POULOT, DENIS (1980 [1870]) : *Le Sublime ou Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*. Paris : Maspéro.

RAIMOND, MICHEL (1967) : *Le Roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin.

REVERZY, ÉLÉONORE (2007) : *La chair de l'idée : poétique de l'allégorie dans* Les Rougon-Macquart. Genève : Droz.

SAADELNOUR, AYMAN ADAM (2020) : « La vérité dans la littérature de Zola '*Germinal* et *Au Bonheur des Dames*' comme modèles. Dans : *Norsud* 16, 165-177 [en ligne] misuratau.edu.ly/journal/norsud/upload/file/R-1284-9.pdf, consulté le 21 juillet 2023.

SERINA, FLORENT (2013) : « 'La Structure de l'âme' de C. G. Jung (Genève, juin 1928) ». Dans : *Revue de Psychologie Analytique* 1, 1, 177-196, doi.org/10.3917/rpa.001.0177.

SERRES, MICHEL (1975) : *Feux et signaux de brumes*. *Zola.* Paris : Grasset.

STEAD, IAN (2004) : *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève : Droz.

THIRY-BOUR, CAROLE (1997) : « L'évolution de la représentation de l'alcoolique, ou l'effacement du stigmate ». Dans : *Regards Sociologiques* 13, 73-83.

THOMPSON, HANNAH (2011) : « Zola, The Body Modern : Pressures and Prospects of Representation ». Dans : *French Studies* 65, 4, 541-542, doi.org/10.1093/fs/knr198.

VALENTOVÁ, KATEŘINA (2020) : « La pertinence du geste dans *L'Assommoir* de Zola ». Dans : *Cédille. Revista de estudios frances*es 17, 411-437.

WONG, KIT YEE (2018) : *Myths of Empire, Evil, and the Body in Zola's Rougon-Macquart.* Thèse de doctorat non publiée, Birkbeck, University of London, [en ligne] eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40337/1/Fullversion-2018WongKYphdBBK.pdf, consulté le 20 juillet 2023.

ZOLA, ÉMILE (2008 [1877]) : *L'Assommoir*. Chronologie, Présentation, Notes, Dossier, Bibliographie, Lexique, édité par Chantal Pierre-Gnassounou. Paris : Garnier-Flammarion.

— (1868) : « Lettre à Ferragus », Dans : *Le Figaro*, 31 janvier, 3-8 [en ligne] fr.wikisource.org/wiki/Lettre_%C3%A0_Ferragus,_dans_le_Figaro_du_31_janvier_1868, consulté le 21 juillet 2023.

— (1871-1875) : *Ébauche* de *L'Assommoir*. Paris : Bibliothèque Nationale de la France, Département des manuscrits, Naf 10271, Folios 122, 158, 159, 161.

— (1877) : « Lettre à Yves Guyot, Directeur du *Bien public* », 10 février, [en ligne] www.rougon-macquart.fr/les-20-romans/lassommoir/defense-de-lassommoir-par-zola/, consulté le 20 juillet 2023.

— (1893 [1866]) : « Mes Haines, causeries littéraires et artistiques ». Paris : Charpentier et Fasquelle, 1-9 [en ligne] fr.wikisource.org/wiki/Mes_haines,_causeries_litt%C3%A9raires_et_artistiques/Mes_Haines, consulté le 21 juillet 2023.

— (1969a [1871]) : *La Fortune des Rougon*. Dans : *id.* : *Œuvres complètes*. Paris : Fasquelle Éditeurs, Cercle du Bibliophile, t. 1.

— (1969b [1880/1881]) : *Le Roman expérimental – Les romanciers naturalis*tes. Dans : *id.* : *Œuvres complètes*. Paris : Fasquelle Éditeurs, Cercle du Bibliophile, t. 32.

— (1975 [1867]) : *Thérèse Raquin.* Paris : Gallimard.

Fabian Scharf

Des „tares héréditaires“ aux „anciens atavismes“: Körperinszenierungen und Frauenbilder im postnaturalistischen Werk Émile Zolas

Les images du corps connaissent une évolution dans l’œuvre d’Émile Zola. Alors que dans les premiers romans et le cycle des *Rougon-Macquart*, l’homme est soumis aux lois de l’hérédité, il réussit à se libérer de ses entraves ataviques dans l’œuvre postérieure. Ainsi, Marianne, la femme idéale dans *Fécondité* (1899), premier roman des *Quatre Évangiles*, n’a pas honte de sa nudité et, de ce fait, ressemble à Ève dans le Paradis terrestre. Nous pouvons alors la considérer comme la porteuse de l’utopisme zolien. En suivant ses passions aux côtés de Mathieu Froment, elle est le contraire de *Madeleine Férat*, la jeune femme dans le roman éponyme (1868), qui ne connaîtra pas le bonheur car elle restera soumise aux contraintes de l’hérédité. Dans ses dernières œuvres, Zola réussit à s’émanciper des idées physiologiques de son époque, notamment de l’idée de l’imprégnation selon Prosper Lucas. Le corps idéal de la femme est désormais celui de la mère et non plus celui de la vierge. Les nouvelles femmes telles que Marianne dans *Fécondité* ou Josine dans *Travail* réussissent à se libérer des atavismes et contribuent à fonder une nouvelle généalogie et une communauté utopique. Dans la Cité heureuse de *Travail* (1901), dernier roman publié du vivant de Zola, les ouvriers et les anciens patrons fraternisent parce qu’ils se sentent solidaires. L’auteur y érige une cité utopique dans le style de Fourier, où la généalogie des Qurignon montre que la famille d’industriels, au lieu de céder à son hérédité à la fin du roman, renaîtra en se fondant dans l’humanité libre de l’avenir.

1. Einführung

Indem sich Zola in seinen frühen theoretischen Schriften auf die Physiologie beruft und im Vergleich zu anderen Autoren seiner Zeit vorgibt, ihr die Psychologie seiner Figuren unterzuordnen, verdeutlicht er von Beginn an die Relevanz des Körpers in seinem Werk. In Zolas Romanen und Erzählungen macht sich der Körper auf vielfältige Weise bemerkbar: als „Bauch von Paris“, d. h. als Allegorie einer sich anbahnenden Konsumgesellschaft, deren Waren in den zentralen Markthallen und Kaufhäusern der französischen Hauptstadt angeboten werden, wie in *Le Ventre de Paris* (1873) und *Au Bonheur des Dames* (1883); als „corps social“, d. h. als Metapher einer kränkelnden und dekadenten Welt, wie in *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) und *Paris* (1897/98); als weiblicher Körper, der auf den Pariser Boulevards selbst zur Ware wird, wie in *L’Assommoir* (1877) und *Nana* (1880), bzw. als „corps de vierge“, der sinnbildlich für die sozialen Missstände

einer ganzen Epoche steht, wie in *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875) und *Le Rêve* (1888); und schließlich als männlicher Körper der Industriellen, der Kapitalisten und Bankiers, die auf Kosten der großen Mehrheit leben, wie in *Germinal* (1885) und *L'Argent* (1891), und deren oftmals entstellte und zur Animalität degradierten Körper auf ein entfremdetes Proletariat im Zeitalter der Industrialisierung verweisen.

Die Hypothese meines Artikels lautet, dass sich bezüglich der Körperbilder die Vorzeichen im Werk Émile Zolas nach und nach verschieben: Ist der Körper bei Zola eingangs noch den Gesetzen der Physiologie und der Vererbungslehre unterworfen, was der naturalistische Ausdruck der *tares héréditaires* verdeutlicht (*cf.* z. B. in *L'Argent*), so scheint der Mensch in der utopischen Spätphase des Werks zunehmend in der Lage, Herr über die Natur zu werden, den Körper eines *neuen Menschen* zu formen und die althergebrachten Atavismen zu überwinden (*cf.* z. B. in *Travail* aus dem Zyklus der *Quatre Évangiles*).

Während der naturalistische Körper in vielfacher Weise zur Ware wird und in kapitalistischer Weise vermarktet und dadurch beschädigt und zerstört wird (wie etwa die vielen Gestalten im Kontext von Prostitution oder Arbeitsunfällen in den *Rougon-Maquart*-Romanen zeigen, *cf.* auch Ménard 2014), ist der neue Mensch der Spätphase nicht mehr so einfach zu kapitalisieren. Die Figuren nehmen eher allegorische Gestalt an und entziehen sich durch ihre Idealisierung dem alltäglichen Gebrauch und Tausch von Körpern. Sie erhalten in den postnaturalistischen Romanen eine utopische Funktion und partizipieren an der Konstruktion einer idealen Stadt, der *Cité heureuse* aus dem Roman *Travail*. Im Folgenden soll genauer untersucht werden, wie diese Veränderung der Körperbilder insbesondere die Körper und Bilder der Frauen affiziert, welche Form – vom neuen Körper- und Menschenbild ausgehend – das ideale Gemeinwesen annimmt, und inwiefern die Figuren der späten Romane den Determinismus der früheren Werke Zolas hinter sich lassen.

2. Neues Körperbild – neues Frauenbild

Das neue Körperbild wird besonders deutlich in den Frauenfiguren der postnaturalistischen Werke von Zola. Das Phantasma des idealen weiblichen Körpers kommt etwa in Zolas letzten Werken wie *Sylvanire ou Paris en amour* (1902) zum Ausdruck, einem lyrischen Theaterstück, das nie auf die Bühne gebracht

wurde und in dem der Protagonist, der Bildhauer Gilbert, seine eigene *Melusine* erschafft.[1] Indem Zola die mittelalterlichen Legende der imaginären Ahnin und den antiken Mythos von Pygmalion – dem König, der in eine Statue verliebt ist, die er nach dem Vorbild der Aphrodite selbst geschnitzt hat – zusammen mit der romantischen Ausprägung des Mythos in der Figur des unerreichbaren Naturwesens Melusine neu erfindet, entwickelt er den Typus einer idealen Frau, die ihn wenig später zur technischen Utopie[2] seiner *Cité heureuse* im Roman *Travail* inspiriert und die als Mutter der zukünftigen Generationen inszeniert wird.

Dieses neue Frauenbild Zolas kommt erst nach dem *Rougon-Macquart*-Zyklus zum Tragen. In *Paris* (1898), dem dritten Roman der Trilogie *Les Trois Villes*, ist Pierre Froments Lebensgefährtin die wohl erste Frau im bereits über zwanzigbändigen Romanwerk, die dem Ideal ihres Schöpfers entspricht.[3] Ihr Vorname ist bezeichnend: Marie ist die Mutter der vier Froment-Brüder Mathieu, Marc, Luc und Jean, der Apostel und Retter der neuen Menschheit; wir könnten sie als Urahnin von Zolas utopischer Gesellschaft bezeichnen. Sie gehört noch nicht zum Typus des *neuen Menschen*, der sich in den letzten Werken herausbildet, ist aber seine Vorfahrin. Ihre Rolle ist komplementär zu der von Adélaïde Fouque, der Ahnin der Familien Rougon und Macquart, zu sehen, deren fatale Prädisposition den zwischen 1869 und 1893 angelegten Stammbäumen des Romanzyklus zugrunde liegt. Diese vier Stammbäume der Rougon-Macquart,[4] die auf ihr unheilbares Nervenleiden hinweisen und somit das Schicksal der weit verästelten Großfamilie ankündigen, präsentieren die Urahnin wie folgt:

> „Détraquée.“ (*Arbre généalogique des Rougon-Macquart*, 1869, n°1; BNF, Manuscrits, NAF 10345, f° 130)
>
> „Meurt folle.“ (*Arbre généalogique des Rougon-Macquart*, 1869, n°2 ; publiziert 1885 in den Dossiers zu *La Bête humaine*, BNF, Manuscrits, NAF 10274, f° 581)
>
> „Névrose originelle.“ (*Arbre généalogique des Rougon-Macquart,* 1878; publiziert in „Une page d'amour“, Zola 1878: 45)

---

1 „Ne me gronde pas, mère chérie. C'est bien vrai, je ne suis guère raisonnable… Enfin, j'ai veillé, et ma Mélusine est finie“ (Zola 1969 [1902]: 723).

2 Zu Technik und Maschine im Werk von Zola *cf.* Noiray 1981.

3 Anders als Marie in *Paris* kann Clotilde in *Le Docteur Pascal* (1893) noch nicht als Idealtypus im Sinne Zolas betrachtet werden, da sie zu nervös und zu unbeständig ist und zeitweilig zur religiösen Mystik neigt.

4 Der erste Stammbaum von 1868-1869 ist publiziert in Bd. V der *Rougon-Macquart*, in der Ausgabe der Bibliothèque de la Pléiade: 1771sqq., sowie im Bd. 2 der *Œuvres complètes* in der Ausgabe vom Cercle du livre précieux: 298sq. Zu den Zeichnungen *cf.* Lumbroso 2002: 532-537, und Lumbroso / Pagès 2016, wo sich Abbildungen der Stammbäume auf den Seiten 10, 40 und 99 finden.

„Névrose originelle.“ (*Arbre généalogique des Rougon-Macquart*, 1892; BNF, Manuscrits, NAF 10290, f° 172)

Die Körper, denen verschiedene psychische genetische Defekte zugeschrieben sind, sind hier Träger von Erbkrankheiten, die von Generation zu Generation weitergetragen werden und unausweichlich das Schicksal der Figuren determinieren. Wie bei Tante Dide und den Rougon-Macquart lässt sich am Beispiel von Marie Froment die Veranlagung der nachfolgenden Protagonist*innen aus der unvollendeten Romantetralogie *Les Quatre Évangiles* bereits vorhersagen. Anders als die Urahnin der Rougon-Macquart wird Marie Froment in der Figurenkonzeption jedoch weder psychologisch diskreditiert noch physiologisch stigmatisiert. Ihr Erscheinungsbild ist vor allem durch ihre Jugend und ihre Gesundheit bestimmt – wir werden sie nie alt und senil sehen, wie es bei Adélaïde Fouque der Fall ist, die erst im Kapitel IX des *Docteur Pascal* (1893) im Alter von einhundertfünf Jahren, drei Monaten und sieben Tagen an einem Hirnschlag stirbt.

In *Fécondité*, dem ersten Roman der *Quatre Évangiles*, greift Zola sein Frauenideal mit der Protagonistin Marianne auf. Mariannes Ähnlichkeit mit Marie ist verblüffend: Auch sie wird als heiter, gesund und robust („riante, saine, robuste“) beschrieben; mit ihren breiten Hüften und ihrer nährenden Brust („sa gorge nourricière“) ist Marianne eindeutig auf die Rolle der Mutter angelegt. Zola erdenkt mit seiner Marianne eine Heldenfigur, die von ihrem Ehemann Mathieu Froment verehrt wird, da ihre großen schwarzen Augen („ses grands yeux noirs“) für ihn die Sanftheit der Geliebten und der Mutter („une douceur d’amante et de mère“), die heilige Ruhe der guten fruchtbaren Göttin („un calme sacré de bonne déesse féconde“) ausdrücken. Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin in *Les Trois Villes* ist Marianne zu Beginn des Romans bereits Mutter. Sie lebt mit einer gewissen Zuversicht und Sorglosigkeit, denn dank ihrer Kinder kennt sie bereits „la gaité […] des devoirs accomplis“ (Zola 1968 [1899]: 80), wie es der Erzähler im fünften Kapitel des ersten Buches unzweideutig bemerkt:

> Et ce fut ainsi qu’il [Mathieu] la trouva, debout sous les étoiles, riante, saine, robuste, dans sa taille souple sur ses hanches fortes, avec sa gorge nourricière, menue et ferme. Elle avait la peau d’une blancheur de lait, qu’accentuaient encore ses admirables cheveux noirs, relevés simplement en un énorme chignon, et ses grands yeux noirs, d’une douceur d’amante et de mère, d’un calme sacré de bonne déesse féconde. Son front droit, son nez, sa bouche, son menton d’un dessin si solide, si pur, ses joues de fruit savoureux, ses petites oreilles déli-

> cieuses, tout ce visage d'amour et de tendresse disait la beauté bien portante, et la gaité aussi des devoirs accomplis, et la certitude sereine de bien vivre en aimant la vie. (*ibid.*)[5]

Zu Recht vergleicht Henri Mitterand das Aussehen Mariannes mit dem Paulines in *La Joie de vivre* (1884) und dem einiger Frauenfiguren in *La Terre* (1887) und hebt ihre Ähnlichkeit mit Jeanne Rozerot, der Mutter von Zolas Kindern Denise und Jacques, hervor (*cf.* Mitterand 1968: 519). In der fruchtbaren Mutterfigur Marianne imaginiert Zola die Gründerin einer zukünftigen Nation, indem er die Allegorie der Französischen Republik neu interpretiert. Um sein revolutionäres Ideal der kinderreichen Familie literarisch durchzusetzen, glorifiziert der Erzähler in *Fécondité* die Schönheit der Mutter. Der Roman entwirft eine naturalistische Gegenästhetik der Gesundheit und Fruchtbarkeit, die über die vermeintliche Kränklichkeit und Sterilität der symbolistischen und dekadenten Literatur triumphiert. Für Mathieu verkörpert Marianne die strahlende Schönheit der Mutter („toute cette beauté éclatante de la mère“), die in seinen Augen die Schönheit der Jungfrau („la beauté hésitante, équivoque de la vierge“) in den Schatten stellt:

> La maternité, au lieu d'être, chez elle, destructive, lui avait donné une plénitude de formes, une solidité ferme de membres, toute cette beauté éclatante de la mère, qui fait de la beauté hésitante, équivoque de la vierge, un néant. (Zola 1968 [1899]: 91sq.)

Im ersten Kapitel des zweiten Buches von *Fécondité* betet Mathieu seine Frau Marianne, die Heilige Mutter, an; er praktiziert einen wahren Mutterkult: Angesichts seiner schwangeren Frau, der werdenden Mutter, die für ihn die Fruchtbarkeit selbst („la fécondité elle-même“) personifiziert, wird er von einem Gefühl der Verehrung („une vénération“) überwältigt wie ein Andächtiger, der vor seinem Gott steht („comme un dévot mis en présence de son Dieu, au seuil du mystère“):

> Il la regarda, elle lui apparut d'une splendeur de beauté incomparable. Dans la nappe de soleil qui dorait le lit, elle rayonnait elle-même de santé, de force et d'espoir. Jamais ses lourds cheveux bruns n'avaient coulé de sa nuque si puissamment, jamais ses grands yeux bruns n'avaient souri d'une gaité plus vaillante. Et, avec son visage de bonté et d'amour d'une correction si saine, si solide, elle était la fécondité elle-même, la bonne déesse aux chairs éclatantes, au corps parfait, d'une noblesse souveraine.
> Une vénération l'envahit, il l'adora, comme un dévot mis en présence de son Dieu, au seuil du mystère. (*ibid.*: 96)

Fécondité kann mithin als literarische Antwort auf *Lourdes* (1894) betrachtet werden, weil der erste Roman der *Quatre Évangiles* der Verehrung der Mutter gewidmet ist,

---

5 *Cf.* hierzu auch „Le culte de la mère“, in: Scharf 2011: 179-184.

die – wie der Erzähler im Roman sagt – „[est] plus haut et plus vrai que le culte de la vierge“ (*ibid.*: 108), die den Zyklus der *Trois Villes* eröffnet. Die Mutter ist die Märtyrerin der Menschheit; sie erduldet Zolas Erzähler zufolge eine *Passion*, um ein Kind zu gebären, weshalb die schlafende Marianne von Mathieu vergöttert wird:

> Et que de fois il se relevait, rôdait autour d'elle, continuait à entourer son sommeil d'un culte religieux!
> Marianne, pour qui Mathieu voulait des levers de reine, qu'il promenait au soleil l'hiver comme une belle princesse des contes, était servie et adorée par lui, le soir, dans leur chambre, ainsi qu'une divinité. C'était, plus haut et plus vrai que le culte de la vierge, le culte de la mère, la mère aimée et glorifiée, douloureuse et grande, dans la passion qu'elle souffrait, pour l'éternelle floraison de la vie. (*ibid.*: 108)

Mathieu setzt seine ganze Hoffnung auf seine schwangere Frau; der Gedanke an Marianne ist für ihn, ganz in vitalistischer Denkweise und im prophetischen bzw. utopischen Duktus, das Symbol für einen Sieg des Lebens über die Alltagssorgen und die Erniedrigung:

> Et l'image de Marianne qu'il avait hâte de rejoindre, s'était dressée devant lui, comme la promesse consolante d'une prochaine victoire de la vie, d'un rachat compensateur de toutes les hontes et de toutes les iniquités. (*ibid.*: 162)

Da im Roman die Geburt jeder neuen Generation als Erlösung und als Schritt in Richtung sozialer Gerechtigkeit bezeichnet wird, antizipiert *Fécondité* eine Zukunft, in der die Menschheit in einer Art Himmelreich auf Erden leben und dank der (u. a. durch Marianne personifizierten) Heiligen Mutter von ihrer Knechtschaft der Lohnarbeit befreit sein wird. Der Beginn der *Quatre Évangiles* wirkt wie eine Adaptation des nationalen Mythos der Marianne; der Roman bezieht sich jedoch, wie es der Titel der Reihe ankündigt, die den weltlichen Evangelien der Fruchtbarkeit (*Fécondité*, 1899), der Arbeit (*Travail*, 1901), der Wahrheit (*Vérité*, 1903) und der Gerechtigkeit (*Justice*, unvollendet) gewidmet ist, vor allem auf das Neue Testament.

3. Die ideale Frau – Initiatorin der idealen Stadt

So wie Marianne aus *Fécondité* ist auch ihre Schwiegermutter Marie aus *Paris* (1898) – die Frau von Pierre Froment und Mutter der Romanhelden Mathieu, Marc, Luc und Jean – eine Ahnin der Franzosen des 20. Jahrhunderts. Sie ist die Heilige Mutter der *Cité heureuse* aus *Travail*, deren Erbauern sie das Leben schenkt. Allerdings birgt die *Cité heureuse* eine Versöhnung mit dem Prinzip des Fortschritts, des kapitalistischen Wachstums und der Industrialisierung:

> C’était la Cité rêvée, la Cité du travail réorganisé, rendu à sa noblesse, la Cité future du bonheur enfin conquis, qui sortait naturellement de terre, autour de l’usine élargie elle-même, en train de devenir la métropole, le cœur central, source de vie, dispensateur et régulateur de l’existence sociale. Les ateliers, les grandes halles de fabrication s’agrandissaient, couvraient des hectares; tandis que les petites maisons, claires et gaies, au milieu des verdures de leurs jardins, se multipliaient, à mesure que le personnel, le nombre des travailleurs, des employés de toutes sortes, augmentait. (Zola 2021 [1901]: 381)

Der Erbauer der neuen idealen Stadt, Luc Froment, ein Bruder Mathieus, ist mit Marianne verschwägert; er ist ein Nachkomme von Marie Froment, der Ahnin der neuen genealogischen Familie aus den postnaturalistischen Romanen, und ein begeisterter Anhänger sozialistischer und Fourieristischer Theorien, wie im Übrigen auch Zola selbst:

> On lit dans l’Ébauche de *Travail* que dès le début du roman, Luc est „gros d’une création à faire, très nourri déjà de lectures, ayant lu tous les ouvrages des précurseurs Saint-Simon, Fourier (surtout), Comte, etc.“ Dans la cité ouvrière de l’avenir, le héros réunit les divers penseurs socialistes, il est conscient des „points qui leur sont communs, [et] n’a pas peur de l’utopie“ [6]. En double de Zola, Luc Froment est exalté par les idées fouriéristes, et c’est l’amour d’une femme qui l’incite à l’œuvre sociale, à la création d’un monde nouveau“. (Scharf 2013, [6] Zola 1900/1901: f° 372)

Der Gründer der utopischen Stadt ist jedoch kein Kapitalist, er ist ein sozialistischer Idealist und sieht die *Cité heureuse*, wie Zola in der *Ébauche* von *Travail* notiert, ganz im Sinne Fouriers als „une ville de l’avenir, une sorte de phalanstère“ (Zola 1900/1901: f° 372.), die er auch im Bild des Bienenstocks fasst („la ruche en travail“, *ibid*.) und so gleichsam naturalisiert. Die arbeitenden Menschen werden dabei zu einem einzigen (Volks-)Körper, wie ihn auch die Bienen darstellen.[6]

In der utopischen Gesellschaft verbindet sich das produktive Kapital (als treibende Kraft des Fortschritts) mit der Arbeit und der Vernunft mit dem Ziel, für alle – jedoch insbesondere auch für das arbeitende Proletariat – eine bessere Situation zu schaffen, wie es in *Travail*, in der pathetischen Figur einer rhetorischen Frage formuliert, heißt:

> Comment nier la force de cette association du capital, du travail et de l’intelligence, lorsque les bénéfices devenaient plus considérables d’année en année et que les ouvriers de la Crècherie gagnaient déjà le double de leurs camarades des autres usines? (Zola 2021 [1901]: 388)

6 Die Bienenmetapher für das soziale Gemeinwesen greift im selben Zeitraum auch Maurice Maeterlinck in seinem mit dem Nobelpreis gewürdigten Buch *La vie des Abeilles* 1901 auf.

Die Idee einer idealen Stadt auf der Basis von Wissenschaft, Ökonomie und Technik findet sich schon früher im Werk von Zola, wird aber erst im Spätwerk zum bestimmenden Motiv der Romane und ihrer Sprache. Schon 1864 schreibt Zola:

> Qu'on le remarque, le savant et le poète, de nos jours encore, partent du même point. Tous deux […] essaient de donner dans leurs œuvres une idée de l'harmonie universelle. [...] *l'humanité monte vers la cité idéale*. La science lui ouvre les voies: la poésie, dans les siècles nouveaux qui vont s'ouvrir, ne saurait rester l'éternelle ignorante des siècles passés. (Zola 2002 [1864]: 371sq., H.v.m.)

Christophe Charle betont, dass die Darstellung der idealen Gesellschaft auch einen neuen Figurentypus verlangt, der Arbeiter und Denker in einem ist bzw. handwerkliche und intellektuelle Fähigkeiten mitbringt:

> Quand il songe à peindre la société idéale, il ne le peut qu'en versant dans l'utopie et au moyen de personnages symboles qui résolvent pacifiquement les antagonismes par leur nature double à la fois manuels et intellectuels. (Charle 1979: 64sq.)

Aurélie Barjonet nennt dies im Anschluss an Charle eine „Doppelnatur" der Figuren im Spätwerk Zolas (*cf.* Barjonet 2008: 195). Eine solche körperlich-geistige Doppelnatur besitzen auch die idealen Frauenfiguren, die einerseits Mutter und Geliebte, Kameradin und Arbeiterin sind, andererseits aber auch als Allegorie von Nation, Republik, Familie, neuer Gemeinschaft etc. dienen.

Die Figur von Suzanne Boisgelin in *Travail* ist ein gutes Beispiel für die Rolle der Frau in der *Cité heureuse*. Zola notiert in der *Ébauche* über sie:

> Ensuite, cela me donne une Suzanne bonne, la digne petite fille du vieux Qurignon, prête pour plus tard à l'abnégation, s'entendant très bien avec Luc. Et élevant son petit Paul […]. Ménager le saut dans l'utopie. (Zola 1900/1901: f° 441)

Die Frau hat eine mediatisierende Funktion, sie verhindert den plötzlichen Sprung in die Utopie (ihre Aufgabe ist konkret gesagt: „ménager le saut dans l'utopie"); ihr Körper ist Ort der Fruchtbarkeit, sie ist Mutter und erzieht in der privaten Familie und im Phalansterium die kommenden Generationen. Die ideale Frau, wie Suzanne als Enkeltochter eines kapitalstarken Industriellen, die jedoch bereit ist, auf ihren Reichtum zu verzichten („prête pour plus tard à l'abnégation"), ist auch die Personifikation des utopischen *Dénouements*, denn sie verkörpert die Versöhnung der Klassengegensätze in der *Cité heureuse*:

> En imaginant Suzanne, Zola réussit à embrasser *l'idée fouriériste d'une évolution harmonique* et à rejeter l'idée anarchiste d'une révolution sanglante, car l'épouse du propriétaire Boisgelin montre que la classe industrielle entière cédera finalement à l'œuvre généreuse

> de Luc en s’alliant au mouvement phalanstérien de Beauclair. *Le dénouement heureux des conflits sociaux s’annonce à travers Suzanne Boisgelin*. (Scharf 2013, H.v.m.)

Deutlich zeigt sich hier, wie die Rolle der idealen Frau Suzanne in den Skizzen zu *Travail* gefasst ist als eine allegorische Verkörperung dieser „idée de la réconciliation sociale“ (*ibid*.). Der Moment der Versöhnung beginnt, wie Zola notiert, mit einem Austausch der Körper bzw. deren Positionen im sozialen Raum: „Puis, la réconciliation, le retour de Luc à la Guerdache, le jour où le vieux Qurignon fait son abandon“ (Zola 1900/1901: f° 443).

In den letzten Werken verschwindet der Anspruch auf einen naturalistisch-wissenschaftlichen Roman somit zugunsten dieser Utopie, die Intelligenz, Arbeit, Wahrheit, Fortschritt, Demokratie als positive Werte setzt, die auch in den Titeln der *Quatre Evangiles* stehen: Fruchtbarkeit, Arbeit, Wahrheit, Gerechtigkeit. Mit dem utopischen Duktus ändert sich auch der Ton des Textes, wie Barjonet feststellt:

> Der späte Zola lässt seinen Erzähler Partei ergreifen, manchmal bis hin zum Didaktischen und Deklamatorischen, weshalb er sich den Vorwurf, seine Spätwerke seien Thesenromane, gefallen lassen muss. (Barjonet 2008: 199, *cf.* auch Noiray 2004: 11)

Mit seinen „romans de salut“ (Borie 1971: 190), wie Jean Borie das Spätwerk nennt, scheitert der Autor insbesondere wohl wegen des moralisierenden Duktus und der fast religiösen Technik- und Wissenschaftsverehrung.[7] Auch eine Einordnung fällt schwer. Die Forschung ist in der Bewertung sehr ambivalent, wie Barjonet zeigt:

> In der modernen Forschung findet man eine Reihe von Ausdrücken für Zolas politisches und soziales Denken nach den Rougon-Macquart. Eher positiv wird es „utopischer Sozialismus“, „Messianismus“, „Vitalismus“ […] ein „voluntaristischer utopischer Optimismus“ genannt; negativ wird die Entwicklung im Denken Zolas, insbesondere in den *Vier Evangelien*, als reaktionär [39] und sogar als protofaschistisch [40] oder harmloser als „Überführung romantischer Denk- und Vorstellungsmuster in eine positivistische Utopie des Fin-de-Siècle“ [41] bezeichnet. (Barjonet 2008: 199sq.)[8]

Für Hans Ulrich Gumbrecht ist Zola ein Autor, der sich für eine neue Rolle der Literatur stark machte und Literatur wie Wissenschaft als „Motor des Erkenntnisfortschritts“ (Gumbrecht 1978: 45) betrachtete. Allerdings erscheint auch Gumbrecht das Spätwerk durch die „mythisierende Beschreibung der bestehenden Gesellschaft“ (*ibid*.: 100, Anm. 76) nicht mehr erkenntnisfördernd, sondern nur noch utopisch (*cf.* auch Barjonet 2008: 209).

---

7 Zur „morale de la science“ *cf.* Guermès 2003: 318.

8 Die Ziffern im Zitat verweisen auf [39] Schober 1979: 71, u. Nelson 1982; [40] Lyon 1982; [41] Desroches 1972.

4. ‚Schamlose' Körper

Im Gegensatz zum biblischen Vorbild ist die ideale Frau in diesen stark utopisch aufgeladenen späteren Romanen Zolas nicht die Jungfrau, welche die katholische Sexualmoral der unbefleckten Empfängnis verkörpert, sondern die Mutter, deren Heiligkeit in den Bereich des Verlangens und der Sinnlichkeit fällt, der hingebungsvollen Liebe und der Fruchtbarkeit. Während ihres Spaziergangs in Chantebled, als Mathieu und Marianne ein ganzes Reich erkunden, das auf der fruchtbaren Erde ihres Grundstücks entstanden ist, ähneln sie den ersten Menschen, die im irdischen Paradies leben und sich nicht schämen, nackt zu sein: „Beide, Adam und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht voreinander" (Gen 2, 25). Der Erzähler von *Fécondité* nimmt den Tonfall der Bibel auf und rückt die ihr Kind nährende Marianne in die Nähe Evas, nachdem diese gerade aus Adams Rippe geschaffen wurde:

> D'un geste simple et tranquille, elle dégrafa largement son corsage, elle en sortit le sein blanc, d'une douceur de soie, dont le lait gonflait la pointe rose, telle que le bouton dont naîtrait la fleur de vie. Et elle fit cela sous le soleil qui la baignait d'or, en face de la vaste campagne qui la voyait, sans la honte ni même l'inquiétude d'être nue, car la terre était nue, les plantes et les arbres étaient nues, ruisselants de sève. (Zola 1968 [1899]: 181)

In den späten Romanen Zolas vollzieht sich entsprechend ein Paradigmenwechsel. Wenn die Frau, die sich nackt zeigt, ohne sich dafür zu schämen, im früheren Werk als Phantasma ihres Schöpfers oder als Männerphantasie erscheint, hat sie – gerade auch in ihrer Körperlichkeit – in *Fécondité* eine ästhetische Konnotation angenommen. Marianne, welche die Würde und Schönheit der Mutter symbolisiert, die ihr Kind stillt, ersetzt im Spätwerk Nana, die im gleichnamigen Roman noch für die Erotik der jungen Frau steht, die auf der Theaterbühne als Venus erscheint, als römische Göttin, als Verkörperung der Sinnlichkeit, wenn nicht gar der Wollust.[9] Viele Merkmale der idealen Frau der späteren Romane, die breiten Hüften, die Brust der Kriegerin, die weiße Haut und das üppige Haar, kennzeichnen jedoch auch bereits die junge *cocotte* aus dem Roman von 1880:

> Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps

[9] *Cf.* zu *Nana* auch den Beitrag von Joni Farida Nienaber in diesem Band.

> se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. (Zola 1961 [1880]: 1118)

Sowohl das Nana und Marianne charakterisierende Selbstbewusstsein als auch das Schamgefühl spielen im Zusammenhang mit dem entblößten weiblichen Körper in Zolas Werk eine wichtige Rolle. Der Körper (der Frauen) ist Ort der natürlichen, individuellen und politischen Freiheit, aber auch der Ort der gesellschaftlichen Reglementierung, Beobachtung und der daraus resultierenden Angst und Scham.

Die Tatsache, dass Mariannes Selbstbewusstsein in Bezug auf den eigenen Körper in *Fécondité* die Ablehnung jeder Form von *Body Shaming* in der *Cité heureuse* ankündigt und mit der Emanzipation der Frau, die sich fortan von dem bewertenden Blick anderer auf ihren Körper freimacht, im postnaturalistischen Werk Zolas einhergeht, zeigt ein Vergleich des 1899 erschienenen Romans mit *Madeleine Férat*, einem Jugendwerk, das vor den *Rougon-Macquart* entstanden ist und vom 2. September bis zum 20. Oktober 1868 als Fortsetzungsroman in der Zeitung *L'Événement illustré* unter dem Titel *La Honte* veröffentlicht worden ist. Der Roman schildert die Dreiecksbeziehung zwischen Jacques, Madeleine und Guillaume, die Madeleine in den Selbstmord und Guillaume in den Wahnsinn führt. Von Beginn an zeigt sich in dem Roman die asymmetrische Beziehung zwischen Madeleine und Guillaume. Während er seine Frau leidenschaftlich liebt und körperlich begehrt, entwickelt Madeleine eher mütterliche Gefühle für ihren Mann. Die ehemalige Beziehung zu Jacques überschattet das Eheleben und Madeleine verliert ihre natürliche Scham und ihr anziehendes Äußeres. Indem ihre bürgerliche Fassade mehr und mehr schwindet, verändert sie sich auch zunehmend innerlich:

> Elle perdait le calme rose de son visage, les pudeurs, les grâces discrètes de sa démarche, tout cet air d'honnêteté qui en faisait une femme du meilleur monde. Maintenant, elle restait dépeignée des matinées entières, comme au temps où elle logeait rue Soufflot; ses cheveux roux tombaient sur sa nuque, ses peignoirs s'ouvraient, montrant son cou, gras et blanc, gonflé de volupté. (Zola 1878 [1868]: 253)

Hier tritt die Nacktheit des Körpers, anders als im Spätwerk Zolas, noch als Zeichen von Dekadenz und Niedergang und nicht von Unschuld und Natürlichkeit hervor. Das tragische Ende in *Madeleine Férat* ist von der *théorie de l'imprégnation*, der Theorie der Prägung, des Physiologen Prosper Lucas inspiriert, eines heute in Vergessenheit geratenen Wissenschaftlers, der in seinem *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847/1850) die Hypothese formuliert, dass

die Frau immer unter dem Eindruck ihres ersten Mannes stehen würde und diesen Eindruck nicht durch ihre weiteren Liebesbeziehungen auslöschen könne.[10] Der Niedergang des Körpers würde demnach hier nicht auf eine vertikale Genealogie der Erbkrankheit zurückgehen, sondern auf einer horizontalen und biologisch-geschlechtlichen Übertragung beruhen. So gewagt diese Verwissenschaftlichung der Körper heute erscheinen mag, zeigt sie doch, dass die Figurenzeichnung der Frau in *Madelaine Férat* noch weit entfernt ist von der in Bezug auf den eigenen Körper selbstbewussten Figur der Marianne im circa dreißig Jahre später erschienenen Roman *Fécondité.*

5. Jenseits des Determinismus

Hat sich Zola in seinem Frühwerk noch ganz dem Positivismus verschrieben, indem er versuchte, die physiologischen Theorien seiner Zeit literarisch zu verarbeiten, so ist er im Spätwerk darauf erpicht, dass sich der Mensch von seinen Atavismen befreit, um einer glücklichen Zukunft entgegenzusehen. Dies wird in dem 1901 erschienen Roman *Travail* deutlich, dessen Figurenkonstellation, wie oft in Zolas Werk, von einer Dreiecksbeziehung zwischen einer Frau und zwei Männern geprägt ist, dieses Mal zwischen der Arbeiterin Josine, Luc Froment, dem Erbauer der *Cité heureuse*, und dem Arbeiter Ragu. Bereits in der Entstehungsphase des Romans ist sich Zola der wiederkehrenden Figurenkonstellation und der typischen Figurenkonzeption bewusst; er schreibt in der *Ébauche*:

> [Josine n'est] pas une Marianne vaillante, comme dans "Fécondité", [elle est] la beauté, le charme, l'Ève désirable qui fait d'Adam le constructeur de la ville future, pour le bonheur, […] la victime du travail mal organisé (Zola1900/1901: f° 12-14)

Josine ist das Opfer der schlecht organisierten Arbeit, wie es ihre durch einen Arbeitsunfall entstellte Hand verdeutlicht. Sie ist als Mutterfigur keine tapfere Marianne wie in *Fécondité*, jedoch Inspiration und Unterstützerin für Luc als Erbauer der idealen Stadt.[11] Aus ihren Körpern geht eine paradiesische Zukunft symbolisch hervor, wenn sie als Ève und Adam bezeichnet werden. Dennoch ist der weibliche Körper erneut ambivalent, ist er doch begehrenswert und zugleich

[10] Eine solche biologische Fatalität wird durch Jules Michelet gestützt, der in *La Femme* den Leitspruch „la première union ne passe pas“ prägt und damit die Unauflösbarkeit der Ehe verteidigen will (*cf.* Michelet 1879 [1860]: 389).

[11] *Cf.* dazu auch das Kapitel „La femme inspiratrice“ in Scharf 2011: 184sqq.

versehrt, von der industriellen Arbeitswelt gezeichnet. Josine ist zunächst nur soziologisch bestimmt, ein namenloser Körper: Luc „trouve le premier soir la femme de l'ouvrier à la rue“ (*ibid*., f° 360), lesen wir im ersten Entwurf des Romans.

Die Beziehung zwischen Ragu und Josine, die in der *Ébauche* von *Travail* zunächst noch *Josiane* heißt, ist von den Launen des durch Elend und Alkoholismus entfremdeten Arbeiters geprägt. Josine ähnelt, wie Zola selbst notiert, Catherine Maheu, der jungen Arbeiterin in *Germinal*, die von Chaval vergewaltigt wird. Josine ist zwar nicht schwanger von Ragu, „par antipathie physiologique naturelle“*,* aber sie wurde von ihm vergewaltigt und lebt mit ihm, ohne verheiratet zu sein. Zola resümiert, dass Josine die physischen und psychischen Dispositionen der Catherine aus *Germinal* weiterentwickelt:

> Faire qu'elle ne soit pas grosse de Ragu, par antipathie physiologique naturelle. L'effroi qu'il lui cause. Elle a pu être violentée par lui, vivre avec lui sans être mariée. Alors, un peu ma Catherine de „Germinal“, mais reprise et développée.“ (*ibid.*: f° 406)

In der Tat gelingt Josine, woran Madeleine Férat und Catherine Maheu noch scheitern, denn sie schafft es gemeinsam mit Luc, den sie zum Bau der glücklichen Arbeiterstadt inspiriert, einer physiologischen Prägung durch ihre Beziehung mit Ragu zu entgehen. Anstatt durch ihre negativen Erfahrungen mit Alkoholismus und sexualisierter Gewalt erblich prädisponiert zu sein, streift Josine die atavistischen Fesseln der Arbeiterklasse ab und verkörpert somit in Zolas utopischer Vision des 20. Jahrhunderts nicht nur die Emanzipation der Frau, sondern die Befreiung der gesamten Menschheit, zumindest im Sinne einer Befreiung des Körpers und damit der Biographien von Zolas Figuren vom Determinismus der *tares héréditaires*.

Auch dem Forscher Martial Jordan, dem Besitzer des Stahlwerks *La Crêcherie*, dessen elektrische Öfen die *Cité heureuse* zu einer emissionsfreien Industrie führen, gelingt es, sich von der Last seines Familienerbes zu befreien. Da er der letzte Spross einer alten Aristokratenfamilie – des im Untergang begriffenen Adelsgeschlechts der Jordan de Beauvisage – ist, wird er von Zola mit einer kränklichen körperlichen Konstitution versehen. Dennoch widmet Jordan, der stets in Decken und Schals gehüllt erscheint, um eine Erkältung zu verhindern, seine gesamte Existenz der Forschung, und geht am Romanende gemeinsam mit Luc Froment in den ewigen Kreislauf des Lebens ein: „L'œuvre était faite, la Cité était fondée. Et Luc expira, entra dans le torrent d'universel amour, d'éternelle vie“ (Zola 2021 [1901]: 604).

Nicht zuletzt verdeutlicht das Beispiel des Industriellen Jérôme Qurignon, dass der Mensch im postnaturalistischen Spätwerk Zolas in der Lage ist, sein eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen. Jérôme, dessen Vater Blaise Qurignon 1823 das Stahlwerk *L'Abîme* gegründet hat und dessen Enkeltochter Suzanne an der Seite von Luc die Jugend der *Cité heureuse* im Gesang unterrichtet, beendet sein jahrelanges Schweigen und sein scheinbar seniles Dahinvegetieren, um seiner erstaunten Familie in einem langen Monolog zu verkünden, dass der gesamte Familienbesitz den Einwohnern von Beauclair zurückzugeben sei:

> — Il faut rendre, il faut rendre, il faut rendre…
> Il faut rendre, parce qu'on meurt du bien volé à autrui. Il faut rendre, parce que l'unique guérison, l'unique certitude et l'unique bonheur sont là. Il faut rendre, par esprit de justice et plus encore par intérêt personnel, le bonheur de chacun ne pouvant être que dans le bonheur de tous. (*ibid.*: 459)

Der greise Kapitalist erreicht in Rousseauistischer und Fourieristischer Manier eine späte Einsicht in das Unrecht des privaten Besitzes („du bien volé à autrui") und die Priorität des Gemeinwohls („le bonheur de tous"). Er entwickelt eine sozialistische Vision von einem universellen Frieden, dem Wohl aller und der Präsenz einer Fülle von Gütern jenseits der kapitalistischen Warenzirkulation, die nicht nur den Besitzern der Produktionsmittel zugutekommen sollten:

> Il faut rendre, car si tous les conquérants injustes, si tous les détenteurs égoïstes de la fortune publique, rendaient demain les richesses qu'ils gaspillent pour leurs plaisirs solitaires, les grands domaines, les grandes exploitations, les usines, les routes, les villes, ce serait tout de suite la paix faite, l'amour fleurissant parmi les hommes, une telle abondance de biens, qu'il n'y aurait plus un seul misérable. (*ibid.*: 459sq.)

Erst durch Jérôme Qurignons Schenkung erlangt die von Affären, Unfällen und Geisteskrankheit gebeutelte dekadente Unternehmerfamilie mit ihrem Stahlwerk *L'Abîme* ein gutes Gewissen und sichert sich ihren Platz in der *Cité heureuse*, mit der sie aufgrund der Rivalität zum Stahlwerk *La Crêcherie* lange in Konkurrenz stand. Der in der *Ébauche* – dem Anschein nach analog zu den Stammbäumen der Rougon-Macquart – skizzierte „arbre généalogique" der Qurignon (Zola 1900/1901: f°·255; *cf.* auch Zola 2021 [1901]: 727), den Zola in der Entstehungsphase des Romans konzipiert hat, enthält zwar auch Vermerke zu Wahnsinn oder Krankheit, er dient jedoch nicht mehr der Darstellung eines unumgänglichen Erbes und einer fatalen Prädisposition, wie es beim Stammbaum der Rougon-Macquart noch der Fall ist, sondern stellt vielmehr eine problematische Ausgangslage dar, die es dank

der allmächtigen Solidarität im Sinne Charles Fouriers zu überwinden gilt. Der Mensch kann sich im postnaturalistischen Spätwerk Zolas offenbar von seiner körperlichen Disposition in gewissem Maße befreien und – wenn man das Beispiel von Jérôme Qurignon betrachtet – auch von seinem falschen kapitalistischen und individualistischen Denken lösen.

So scheint der tatsächliche Schlüssel zur glücklichen Gemeinschaft doch in männlicher Hand zu liegen, wie ja auch die kapitalistischen Machtmittel zuvor im paternalistischen System den männlichen Bürgern zukamen. Im idealen Horizont gibt es einen Verzicht auf Macht und Geld sowie die Versöhnung der Klassengegensätze, wie Alain Maurice resümiert: „L'utopie fouriériste, qui fournit au roman sa matière, [… Zola] en conçut cette Cité radieuse où enfin *Capital et Travail seraient réconciliés sous l'égide de l'Intelligence* “ (Maurice 2006: 75, H.v.m.).

Das neue Frauenbild hat sich einerseits besonders im Roman *Fécondité* als Mutter und Allegorie der Marianne – Familie und Nation, Nation als Familie – gezeigt, ist aber in *Travail* nicht in derselben Weise zu finden. Das idealisierte Frauenbild war auch bei den zeitgenössischen Leser*innen nicht unumstritten[12] und der Roman „Le premier Évangile, *Fécondité* (d'un insupportable familialisme nataliste, il est vrai, propre à indigner la plus timide des féministes), s'est mal vendu“ (*ibid*.: 79). Andererseits sind die Frauen in der Fourieristischen Utopie ein gleichgestellter Teil der Gemeinschaft. Charles Fourier gilt als Vordenker des frühen Feminismus und beschäftigte sich intensiv mit der Gleichberechtigung der Geschlechter. In seinem Werk *Le nouveau monde amoureux* (*cf.* Fourier 1967 [1820])[13] stellt er die radikale Idee in den Mittelpunkt, dass eine soziale Revolution nur in Verbindung mit einer sexuellen Revolution im Sinne der Freien Liebe erfolgreich sein könne. Dies gilt als wichtiger Beitrag zur Geschichte des libertären Sozialismus. Auch wenn sich in Zolas utopischer Gesellschaft eine sexuelle Revolution nur andeutet,[14] sieht er dennoch seine *Cité heureuse* als eine Form jener

[12] *Cf.* die gegensätzlichen Einschätzungen von Tilda Harlor (*La Fronde*, 2. Mai 1901) und Nelly Roussel (*La Fronde*, 2. Juni 1901) zum „Feminismus“ Zolas in *Travail*, in: Scharf (2021): 67-70.

[13] Der Text entstand um 1820, wurde jedoch erst 1967 in einer vollständigen Ausgabe ediert.

[14] Die sexuelle Revolution in der *Cité heureuse* zeigt sich im Manuskript von *Travail*, das Zola vom 15. März 1900 bis zum 6. Februar 1901 verfasst hat. Als er die Druckfahne von *Travail* korrigiert, nimmt Zola in Bezug auf das dritte Buch des Romans eine entscheidende Änderung vor: „L'écrivain a corrigé l'avant-dernière phrase du troisième chapitre dans les épreuves du roman, où nous pouvons lire que sur l'emplacement de l'ancienne église, ‚des roses tendres [sortent] de chaque buisson', pour introduire, dans la première édition de 1901, cette variante assez anodine, reprise dans toutes les éditions de *Travail*, répondant à la métaphore d'une floraison nouvelle, mais semblant tout de même assez

genossenschaftlichen Ordnung, die Fourier meist „l'harmonie universelle" (*cf.* Fourier 1849) nennt und die nicht nur eine Wirtschaftsgemeinschaft, sondern auch eine Liebesgemeinschaft ist. Die Frauenfiguren haben in diesem Sinn in der Utopie in *Travail* durchaus einen Anteil an der Realisierung der glücklichen Stadt Beauclair.

Drei ideale Frauengestalten leben mit den beiden Gründerfiguren Luc und Jordan, Ingenieur und Finanzier, zusammen und jede der drei Frauen hat unterschiedliche Körper und Funktionen, obwohl sie durch eine innige Freundschaft geeint sind und beinahe verschmelzen: „Toutes trois étaient devenues de grandes amies, des inséparables." (Zola 2021 [1901]: 501).

> Et, de toute leur génération, de tous les fondateurs et les créateurs, dans Beauclair triomphal, Luc et Jordan restèrent seuls, aimés, entourés des soins affectueux de Josine, de Sœurette et de Suzanne. Les trois femmes, d'une santé et d'une vaillance miraculeuses pour leur grand âge semblaient ne plus vivre que pour être les aides. (*ibid.*: 569)

Josine entkommt aus der gewaltbehafteten Arbeitswelt und wird zur Mutterfigur, indem sie ein Kind von Luc bekommt, mit dem sie unverheiratet zusammenlebt. Mit dem idealen Muttersein wird sie auch als Allegorie der Menschheit gedeutet:

> […] on retrouve les accents du roman *Fécondité*. […] Comme Zola ne peut pas dire que tout le monde laborieux est à Luc, *il incarne l'humanité dans le personnage de Josine*, […], avec dans son sillage tout ce lourd héritage de *la femme féconde*. (Maurice 2006: 93, H.v.m.)

Suzanne vertritt die Vernunft, ist stark und besitzt eine große Autorität; sie ist in der Cité für Erziehung und Organisation zuständig. In der Ehe wirkt Suzanne Boisgelin mit Blick auf traditionelle Geschlechtszuschreibungen eher maskulin und fast körperlich ‚größer' als ihr Mann, der nach Verlust seiner Finanzkraft als „pauvre être désemparé" geschildert wird und schließlich Selbstmord begeht:

> Suzanne, *si raisonnable, si douce, mais si ferme*, avait sur lui une autorité absolue, et il finissait toujours par faire ce qu'elle voulait, comme un pauvre être désemparé, emporté au gré de l'existence. (Zola 2021 [1901]: 454)

Sœurette wiederum ist eine Figur der Nächstenliebe und der Pflege; sie kümmert sich um Kranke und Alte, aber vor allem um die Kinder, wodurch sie einen sym-

---

bizarre: ‚Après la gaie journée de travail, des roses épanouies montaient de chaque buisson.' Cette phrase ne correspond pas à la fin de chapitre qu'on trouve dans le manuscrit: ‚Après la gaie journée de travail, des rires tendres sortaient de chaque buisson. Et, dans ce jardin délicieux, […] poussait maintenant l'allégresse humaine, la débordante floraison de la vie.' Grâce à ces phrases plus logiques et plus explicites, qui montrent à quel point on encourage les couples d'amoureux à se retrouver et à s'aimer en pleine nature, une fois que le travail quotidien est terminé, nous comprenons qu'à Beauclair, une révolution morale a eu lieu et que les idées catholiques de chasteté, de retenue devant les plaisirs de ce monde, sont remplacées par le concept hédonistique de l'amour sensuel" (Scharf 2021: 61).

bolischen Mutterkörper erhält, was sich auch mit der Adoption eines Mädchens bestätigt. Sœurette als ideale Frauenfigur besitzt Mutterfunktion ohne einen realen Mutterkörper; hierin kündigt sich die Auflösung der Körperlichkeit in *Travail* an.

Alle drei Frauen haben zusammen mit Luc eine organisatorische Aufgabe in der *Cité heureuese*, wobei die Frauen einerseits als eine Art Beirat und auch als Helferinnen des Visionärs Luc erscheinen. Andererseits werden sie als Figuren gezeigt, deren praktische Fähigkeiten für die Umsetzung der Utopie unverzichtbar sind. Die Figurengruppe erscheint in der Darstellung Zolas wie eine Gruppenplastik, in der sich drei Statuen zusammenfügen, die – wie der Text selbst deutet – Allegorien von Solidarität und universeller Liebe sind:

> „C'est très bien, finit par dire Luc, lorsqu'il eut réglé la journée avec Josine, Sœurette et Suzanne. […]“ Toutes trois l'entouraient, *comme l'émanation même de l'affectueuse solidarité, de l'universel amour* qu'il rêvait d'épandre parmi les hommes. Elles s'étaient pris les mains, elles lui souriaient. (Zola 2021 [1901]: 512, H.v.m.)

Die Frauengestalten lösen sich zugleich jedoch in ihrer Körperlichkeit auf, sind sie doch „l'émanation même“ der zentralen Werte dieser sozialistischen Utopie.

Da das Fourieristische Phalansterium halb Stadt, halb Kloster ist, muss nicht verwundern, dass die Figurenkonstellation gegen Ende des Romans die Frauen als Nonnen und Begleiterinnen des ‚Evangelisten‘ Luc erscheinen. Sie verlieren letztendlich ihre Körperlichkeit und Sinnlichkeit und verwandeln sich in Botschafterinnen („messagères“) bzw. werden, wie Zola schreibt, „trois vertus“, Tugenden, körperlose allegorische Gestalten:

> Et l'on arrive au schéma final de l'apôtre entouré de trois femmes qui l'adorent et font tout. […] *Ces femmes devenues quasi-nonnes*, „il les appelait en souriant ses *trois vertus*, et il les disait, à des titres différents, l'expansion même de son amour, *les messagères* de tout ce qu'il aurait voulu de délicieusement tendre dans le monde“. (Maurice 2006: 94; Maurice zitiert hier Zola 2021 [1901]: 455, H.v.m.)

Der Beitrag der Frauen in der Utopie bleibt somit ambivalent. Die idealisierte Mutterschaft bleibt erhalten, viele traditionelle weibliche Zuschreibungen allerdings auch. Die Stärke der Frauen und ihre Rolle als Ratgeberinnen und Helferinnen sind zentral, jedoch wird diese Rolle um den Preis des realen Körpers erworben. Sie lösen sich von deterministischen Vorgaben und falscher Scham, stellen ihr neues Selbstbewusstsein aber in den Dienst der Utopie und ihres männlichen Gründers und Visionärs Luc. Nichtsdestotrotz äußert dieser ein Leitmotiv des

Romans, als er in einem inneren Monolog sagt: „C'était par la femme et pour la femme que la Cité nouvelle devait être fondée" (Zola 2021 [1901]: 455).[15]

6. Fazit

Im Romanzyklus *Les Quatre Évangiles* wird der Begriff des Atavismus (*l'atavisme*) anstelle des Begriffs der Vererbung (*l'hérédité*) verwendet, was zeigt, dass Zolas Werk nunmehr auf einen neuen Menschen abzielt, der in der Lage ist, sich vom Althergebrachten zu befreien, seinen erblichen Determinismus zu überwinden und seine Spezies zu ‚verbessern'. Nachdem Zolas Erzähler im zwanzigbändigen Romanzyklus zunächst nach den die Familie Rougon-Macquart bestimmenden Defekten geforscht hat und dann in *Les Trois Villes* den vom katholischen Glauben abgefallenen Priester Pierre Froment eine soziale Studie durchführen lässt, öffnet er sich schließlich im postnaturalistischen Werk seinem Utopismus und nimmt eine optimistische Vision der Menschheit an, indem er „Le jour [...] où l'homme a cessé d'être le loup pour l'homme" (Zola 2021 [1901]: 588) prophezeit. Die Frauen und deren Idealisierung weisen, wie zu sehen war, den Weg in diese neue utopische Gemeinschaft: als Mutterfiguren, als allegorische Körper wie im Fall von Marie und Marianne, als sich aus den Bindungen von Scham und gesellschaftlicher Begrenzung befreiende, nackte und natürliche Körper, als selbstbewusste Gründerinnenfiguren wie Marianne und Josine, die ihre *tare héréditaire*, ihre physiologische Prägung, hinter sich lassen können. Allerdings verlieren sie zuletzt auch ihre Körperlichkeit, werden reine Tugenden, ideale Inszenierungen.

Es ist typisch für den naturalistischen Skeptizismus, dass sich die im Roman *Travail* entworfene positive Anthropologie nur *ex negativo* über die lateinische Redewendung *homo homini lupus est* definieren kann. Diese in der Antike geprägte Redewendung – Plautus verwendet sie erstmals um 195 v. Chr. in der Komödie *Asinaria* – wurde im Laufe der Literaturgeschichte oftmals wieder aufgegriffen.[16] Am bekanntesten ist die Aussage bei Thomas Hobbes als Teil der Widmung an den Grafen Wilhelm von Devonshire in seiner Schrift *De cive* (*cf.* Hobbes 1647:

---

15 *Cf.* u. a. *Travail*, II, 1; III, 5: „C'est par la femme et pour la femme que Luc crée la Cité" (*Ébauche*, NAF 10333, fº 362).

16 Unter anderem von Erasmus (*Adagiorum Collectanea*), Rabelais (*Tiers livre*, Kapitel III), Montaigne (*Essais*), Agrippa d'Aubigné (*Les Tragiques*, Buch I), Francis Bacon (*De Dignitate et augmentis scientiarum*; *Novum Organum*), Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) und Sigmund Freud (*Das Unbehagen in der Zivilisation*, Kapitel V).

10). Wie auch Hobbes und Rousseau, Fourier und auch Marx geht Zola von einem Naturzustand aus, in dem der Mensch im idealen Horizont zwar gut ist, der entwickelte Zustand jedoch von Krieg und Kampf, darwinistischem Überlebenskampf und kapitalistischer Besitz- und Machtgier bestimmt ist. Die zitierte Sentenz betont beim politisch engagierten Zola, der mit seinem am 13. Januar 1898 in der Tageszeitung *L'Aurore* veröffentlichten *J'accuse* Frankreich in zwei feindliche Lager geteilt hat, die Notwendigkeit, den erbitterten Kampf der einen gegen die anderen zu beenden, um sich solidarisch zu einer menschlichen Familie zu verbünden. Aus diesem Grund bedient sich der Erzähler von *Travail* auch fortwährend einer darwinistischen, evolutionistischen und progressistischen Sprache, die ihren Ausdruck in Begriffen wie dem Überlebenskampf und dem Fortschritt der Menschheit findet und in einer positiven Eugenik mündet, der zufolge der Mensch seine physischen und psychischen Eigenschaften verbessern wird.[17] Da sich dieser Fortschritt auch im 21. Jahrhundert noch nicht einstellen will, erscheint der Skeptizismus des späten Utopisten Émile Zola mehr als angebracht.

Bibliographie

BARJONET, AURÉLIE (2008): „Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft“. In: Klinkert, Thomas / Neuhofer, Monika (Hgg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800.* Berlin / New York: De Gruyter, 191-218, doi.org/10.1515/9783110208184.3.191.

BORIE, JEAN (1971): *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*. Paris: Seuil.

CHARLE, CHRISTOPHE (1979): *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires.* Paris: Presses de l'École normale supérieure.

DESROCHES, HENRI (1972): „De l'utopisme de Ch. Fourier à une utopie de Zola“. In: *Autogestion et socialisme* 33, 3-33.

FOURIER, CHARLES (1849): *L'Harmonie universelle et le Phalanstère*, Paris: Librairie phalanstérienne, Bd. 1.

— (1867): *Le Nouveau Monde amoureux*. Paris: Anthropos.

GUERMÈS, SOPHIE (2003): *La religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*. Paris: Champion.

GUMBRECHT, HANS ULRICH (1978): *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*. München: Fink.

HARLOR, THILDA (1901): „Autour du dernier poème d'Émile Zola“. In: *La Fronde*, 02.05.1901.

HOBBES, THOMAS (1647): *Elementa philosophica de cive*. Amsterdam: Daniel Elsevier.

LUCAS, PROSPER (1847/1850): *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*. Paris: J. B. Baillière, Bd. 1 (1847), Bd. 2 (1850).

LUMBROSO, OLIVIER (2002): *Les Manuscrits et les dessins de Zola. L'Invention des lieux*. Paris: Textuel.

— / PAGÈS, ALAIN (Hgg.) (2016): *Revue Genesis*. *Manuscrits – Recherche - Invention.* Paris: Presses Universitaires Paris Sorbonne, 46: *L'écriture du cycle*.

[17] *Cf.* Scharf 2021: 54-55, u. *id*. 2011: 344-345.

LYON, RÉGINE (1982): *Zolas „Foi nouvelle": Zum faschistischen Syndrom in der Literatur des Fin de Siècle*. Frankfurt/Main: Peter Lang.

MAETERLINCK, MAURICE (1901): *La vie des Abeilles.* Paris: Fasquelle.

MAURICE, ALAIN (2006): „Travail, roman de Zola, ou la ‚race' ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur". In: *Tumultes* 1, 26, 75-97, doi.org/10.3917/tumu.026.0075.

MÉNARD, SOPHIE (2014): *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste.* Paris: Garnier.

MICHELET, JULES ([10]1879 [1860]): *La Femme*. Paris: Calmann Lévy.

MITTERAND, HENRI (1968): „Notes". In: Zola, Émile (1968 [1899]): *Fécondité*. In: *id*.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Henri Mitterand, Paris: Cercle du Livre Précieux, Bd. VIII: *Les Quatre Évangiles*, 517-525.

NELSON, BRIAN (1982): „Zola and the Ideology of Messianism". In: *Orbis Litterarum* 37, 70-82.

NOIRAY, JACQUES (1981): *Le Romancier et la Machine. L'Image de la machine dans le roman français (1850-1900)*. Paris: José Corti, Bd. 1: *L'Univers de Zola*.

— (2004): „Présentation". In: Petrone, Mario / Romano, Giovanna (Hgg.): *Actualité de Zola en l'an 2000. Actes du colloque international*. Neapel: L'orientale éditrice, 9-13.

PLAUTUS, TITUS MACCIUS (2007 [195 v. Chr.]): *Asinaria*. In: *id*.: *Komödien. Lateinisch und deutsch.* 6 Bde., hrsg., übersetzt und kommentiert von Peter Rau, Darmstadt: WGB, Bd.1.

ROUSSEL, NELLY (1901): „Réponses: Les femmes dans *Travail*". In: *La Fronde*, 02.06.1901.

SCHARF, FABIAN (2011): *Émile Zola: De l'utopisme à l'utopie (1898-1903)*. Paris: Honoré Champion.

— (2013): „La conception fouriériste des personnages féminins dans *Travail* d'Émile Zola". In: *Charlesfourier.fr*. Website der *Association d'études fouriéristes*, www.charlesfourier.fr/spip.php?article1138 (letzter Zugriff: 2.5.2023).

— (2021): „Introduction". In: Zola, Émile (2021 [1901]): *Travail.* In: *id*.: *Œuvres complètes – Les Quatre Évangiles, II*. Hg. v. Fabian Scharf, Paris: Garnier, 11-82.

SCHOBER, RITA (1979): „Le Docteur Pascal ou le sens de la vie". In: *Les Cahiers Naturalistes* 53, 53-74.

ZOLA, ÉMILE (1868/69): „L'arbre généalogique primitif de 1868-1869 (premier et deuxième états)". In: *id*.: *Les Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. V, 1771-1781.

— (1869a): „Arbre généalogique des Rougon-Macquart, 1869, n°1". BNF, Manuscrits, NAF 10345, f° 130.

— (1869b): „Arbre généalogique des Rougon-Macquart, 1869, n°2". Publiziert 1885 in den Dossiers zu *La Bête humaine*. BNF, Manuscrits, NAF 10274, f° 581.

— (1869c): „Tableau généalogique des « Rougon-Machard »[sic] (état de 1869)". In: *id.*: *Œuvres complètes*. Paris: Cercle du livre précieux, Bd. II, 298-299.

— (1878): „Arbre généalogique des Rougon-Macquart, 1878". Publiziert in: „Une page d'amour". In: *id*.: *Œuvres complètes - Les Rougon-Macquart*. Paris: Classiques Garnier, Bd. VIII, 43-45, hier 45.

— (1892): „Arbre généalogique des Rougon-Macquart, 1892. Imprimé avec corrections autographes". BNF, Manuscrits, NAF 10290, f° 172.

— ([3]1878 [1868]): *Madeleine Férat*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion.

— (1900/1901): *Ébauche de Travail.* Manuskript in der Bibliothèque nationale de France, Sigle NAF 10333 (folios 347-444).

— (1961 [1880]): *Nana*. In: *id.: Les Rougon-Macquart*. *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Paris: Fasquelle / Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Bd. II, 1092-1485.

— (1968 [1899]): *Fécondité*. In: *id*.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Henri Mitterand, Paris: Cercle du Livre Précieux, Bd. VIII: *Les Quatre Évangiles*, 25-502.

— (1969 [1902]): *Sylvanire ou Paris en amour*. In: *id*.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Henri Mitterand, Paris: Cercle du Livre Précieux, Bd. XV, 720-761.

— (2002 [1864]): „Du progrès dans les sciences et dans la poésie". In: *Le Journal populaire de Lille* (16. April 1864). In: *id*.: *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Henri Mitterand, Paris: Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 369-373.

— (2021 [1901]): *Travail.* In: *id*.: *Œuvres complètes – Les Quatre Évangiles, II*. Hg. v. Fabian Scharf. Paris: Garnier, 83-604.

Patrick Teichmann

Le combat contre l'*othering* des femmes : l'accès au capital économique et culturel dans *Nanon* (1872) de George Sand et *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf

In ihrem Spätwerk *Nanon* (1872) setzt sich George Sand mit den Grenzen der Entfaltung von Frauen und des weiblichen Schreibens in der nach wie vor patriarchalisch geprägten Gesellschaft während und nach der französischen Revolution auseinander. Der Frage, wie Frauen ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital (im Sinne Bourdieus) gewinnen können, geht über fünfzig Jahre später auch das berühmte Essay *A Room of One's Own* (1929) von Virginia Woolf nach. In der vorliegenden Studie wird daher die These vertreten, dass sich Sands Roman als ein Vorläufer zu *A Room of One's Own* lesen lässt. Der Kampf gegen das Othering von Frauen, deren Eintritt in die öffentlichen Sphären von Mobilität, Ökonomie und Literatur traditionell als ein Verstoß gegen die patriarchale Gesellschaftsordnung verstanden wird, gründet dabei bei beiden Autorinnen vor allem auf räumlichen, finanziellen und bildungspolitischen Paradigmen : Während Woolf in ihrem Essay die Schaffung eines eigenen Raums und Vermögens sowie einen umfassenden Zugang zum Bildungswesen für schreibende Frauen fordert, inszeniert Sand in ihrem Roman den Aufstieg einer armen Bäuerin, die sich aus eigenem Antrieb einen Acker aneignet, diesen durch gewinnmaximierende Planung in ein steigendes Kapital transformiert und durch ihren autodidaktischen Bildungserwerb schlussendlich zur wohlhabenden Bürgerin und Schriftstellerin aufsteigt. Im Beitrag wird zunächst die jeweilige Inszenierung des Othering anhand der Rolle des männlichen Blicks auf den Körper analysiert und untersucht, inwiefern sich die Protagonistin Nanon dem *male gaze* entziehen kann. Anschließend wird die Inszenierung dreier entscheidender Motive, die nach Woolfs Vorstellung von weiblicher Autonomie den Weg zum Schreiben ebnen, im Text von George Sand genauer betrachtet : die weibliche Aneignung eines Raumes, die Akkumulation eines ökonomischen und finanziellen Kapitals (bestehend aus Agrarland, Gebäuden, Geldmitteln etc.) sowie die Beherrschung von Lesen und Schreiben verbunden mit dem Erwerb eines Handlungswissens aus Landwirtschaft, Handel und Finanzen als kulturelles Kapital, das im Weiteren der Protagonistin zu einigem gesellschaftlichen Prestige verhilft.

1. Introduction

Au début du XXe siècle,Virginia Woolf cerne dans son célèbre texte *A Room of One's Own* (1929) un certain *othering* au niveau des sexes : l'obstacle principal auquel doivent faire face les femmes de lettres consiste en le manque d'aménagements qui sont nécessaires pour assurer la possibilité de se vouer à l'écriture créative. Pour cette raison, elle exige que les femmes doivent être en mesure d'acquérir les mêmes conditions matérielles propices à la création littéraire que

les hommes.[1] Pour illustrer cette thèse, Woolf renvoie à Charlotte Brontë, Mary Anne Evans et Aurore Dupin – trois autrices qui se servaient de pseudonymes masculins, à savoir Currer Bell, George Eliot et George Sand (*cf.* Woolf 2015 [1929] : 38). Notons qu'une parmi elles a rédigé un roman qui partage les mêmes idéologèmes que celles exposés par Woolf : dans son roman tardif *Nanon* (1872), George Sand soulève en effet les mêmes questions que Woolf par rapport aux conditions des femmes en mettant en scène des processus spatiaux, monétaires et éducatifs. Dans ce roman situé dans un village de la Creuse, Sand se sert du contexte historique de la vente des biens nationaux – lors de laquelle le droit de propriété des monastères est dérobé au clergé – afin de concevoir des réflexions sur les nouvelles possibilités du contrôle féminin sur l'espace : au sein de la redistribution des territoires de la province française, l'autrice met en scène l'ascension de sa narratrice Nanon qui profite de la nouvelle mobilité sociale en s'appropriant des biens pour pouvoir plus tard se vouer à sa production littéraire. *Nanon* peut donc être interprêté comme un roman précurseur de *A Room of One's Own* : l'étude suivante se propose de démontrer que le roman sandien anticipe la critique woolfienne de l'altérisation du sexe féminin ainsi que les revendications concernant l'autonomie financière des femmes et leur accès au savoir. Il conviendra d'analyser dans un premier temps la mise en scène respective de l'*othering* des femmes et le rôle du regard masculin sur le corps. Par la suite, nous examinerons les trois motifs décisifs qui frayent le chemin vers l'autonomie des femmes : l'appropriation féminine d'un espace, l'accumulation d'un capital économique ainsi que la maîtrise de la lecture et de l'écriture en tant que capital culturel.

2. Scopophilie et figures de l'*othering*

Virginia Woolf fustige les approches académiques (notamment issues des disciplines biologiques et psychanalytiques) qui postulent au XIXe siècle déjà l'infériorité intellectuelle des femmes fondant ainsi l'*othering* du sexe féminin au nom de la science (*cf.* Woolf 2015 [1929] : 25) de sorte que les femmes manquent d'accès au capital culturel à l'état institutionnalisé (c*f.* Bourdieu 1979b : 5sq.). Ce

[1] « A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction » (Woolf 2015 [1929] : 3).

manque de capitaux et de reconnaissance publique crée chez les femmes, selon Woolf et d'autres, une sensation d'impuissance.[2]

Le phénomène de l'*othering* dû au sexe, voire au corps et aux conditions physiques des femmes, est également traité dans *Nanon* où l'intrusion d'une femme dans la sphère publique est vue d'un œil très critique puisque l'ascension inattendue de la protagoniste éponyme remet en cause les rôles traditionnels entre hommes et femmes. Chez les villageois de Valcreux, la croyance en l'inégalité entre les sexes peut s'analyser en ayant recours à la terminologie de Bourdieu : leur socialisation collective selon un modèle patriarcal correspond à la notion de la *doxa*, définie comme l'« adhésion aux relations d'ordre qui, parce qu'elles fondent inséparablement le monde réel et le monde pensé, sont acceptées comme allant de soi » (Bourdieu 1979a : 549). Le caractère normatif de cette socialisation s'exprime dans *Nanon* par l'incessante acceptation plus ou moins collective de cette hiérarchie patriarcale (et féodale) par les paysans, même après la Révolution française.[3] Cette opposition ou ce refus de la nouvelle réalité sociopolitique est représentée par George Sand comme un dysfonctionnement social qui devient d'autant plus frappant que la protagoniste doit faire face à l'expérience de l'altérisation du sexe féminin plusieurs fois dans le roman. Lorsque la Révolution éclate, Nanon entreprend un long voyage à pied pour libérer son ami Émilien qui est arrêté par des soldats républicains et emprisonné à tort en raison de son ascendance aristocratique (à laquelle il avait pourtant renoncé auparavant). Au fur et à mesure que la jeune narratrice avance, elle se rend compte qu'elle est exposée au voyeurisme des hommes qu'elle croise lors de sa marche :

> La manière dont on me regardait et me parlait était nouvelle pour moi, et je m'avisais enfin de l'inconvénient d'être une jeune fille toute seule sur les chemins. […] Je voyais enfin dans mon sexe un obstacle et des périls auxquels je n'avais jamais songé. (Sand 2005 [1872] : 172)

---

2 Selon Ralf Koerrenz p.ex., l'*othering* s'accompagne des symptômes suivants : « Anderssein, Nicht-Zugehörigkeit und […] Ausgrenzung sowie psychisch[e] wie physisch[e] Diskriminierung » (Koerrenz 2021 : 134).

3 Les habitants du village fictif renient les changements sociopolitiques qui donnent par ailleurs jour à l'émergence d'un mouvement féministe : pensons p.ex.au mouvement autour d'Olympe de Gouges (*cf.* Scott 1989, surtout 9-18). La valorisation du rôle sociopolitique des femmes depuis la Révolution française se reflète aussi dans la représentation littéraire de cet événement fondateur rédigée dans les années 1860 à 1870 : cette période voit la publication de plusieurs romans historiques mettant en scène des femmes, tels que *Madame Thérèse* (1863) d'Erckmann-Chatrian, *Le Chevalier des Touches* (1864) de Jules Barbey d'Aurevilly, *Cadio* (1867) de George Sand ou bien *La Fille de la liberté ou les volontaires de 92* (1877) d'Henri Augu.

L'intérêt qu'elle éveille ne se borne pas à « toute sorte de dangers » (*ibid.* : 163) ; le regard avide des hommes suscite auprès de la jeune protagoniste une véritable détresse psychologique qui se manifeste par les termes « une inquiétude » (*ibid.* : 172) et « l'effroi » (*ibid.*) ainsi que le commentaire suivant de la narratrice : « j'en étais désolée. La beauté attire toujours les regards, et j'aurais voulu me rendre invisible » (*ibid.*). En étant proie au *male gaze*[4], c'est-à-dire au voyeurisme des hommes dont les fantaisies projetées sur la cible du désir constituent une composante inhérente au phénomène de l'*othering*,[5] le corps de Nanon devient donc un écran sur lequel le désir masculin peut être impunément projeté. Pour reprendre l'interprétation freudienne, il s'agit donc d'une scopophilie par laquelle les hommes objectifient Nanon en essayant de la contrôler et de la sexualiser (*cf.* Freud 2015 [1905] : 71). Dans ses *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Sigmund Freud associe, comme le souligne Mulvey,

> scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze […]. At the extreme, [scopophilia] can become fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs […] watching, in an active controlling sense, an objectified other. (Mulvey 2009 : 17)

Cette scopophilie met en évidence l'altérisation à laquelle la protagoniste est désormais soumise : dans la sphère publique, elle est perçue comme une déviante aux normes sociales qui imposent, même à l'époque où écrit Sand,[6] aux femmes de se contenter de la sphère domestique. En quittant son village natal et en avançant sur le terrain public – qui est un domaine presque exclusivement masculin –, Nanon s'aventure dans un espace où les femmes constituent par définition une altérité. Le voyeurisme des hommes qu'elle croise, leurs regards sur le corps exposé de la jeune femme, constituent donc la métaphore centrale de l'*othering* dans le roman. Le terme de l'*othering*[7] doit donc être compris ici comme une altérisation

---

[4] Ce terme a été employé d'abord dans le contexte des études cinématographiques (*cf.* Mulvey 2009 : 19sqq.) mais il semble convenir aussi bien ici.

[5] Andre Gingrich remarque qu'au niveau de l'*othering*, le corps féminin est réduit à une « Projektionsfläche männlicher Phantasien » (Gingrich 2011 : 323). Le terme de l'*othering* peut donc être lié à celui du *male gaze* : « The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly » (Mulvey 2009 : 19).

[6] Même après la déclaration de la Troisième République, « l'assignation des femmes à un rôle domestique » (Rochefort 2000 : 186) est toujours la norme sociale.

[7] La notion de l'*othering* est employée, entre autres, pour désigner l'altérisation dans les domaines suivants : l'appartenance ethnique (*cf.* Nnaemeka 2020) – surtout depuis une perspective coloniale (*cf.* Gernig 2001) et / ou eurocentriste (*cf.* Siouti et al. 2022) –, la religion (*cf.* Freuding 2022 ; pour l'*othering* envers les juifs, *cf.* Koerrenz 2021) ou bien l'orientation sexuelle (*cf.* p.ex. Riegel 2017).

au niveau des sexes à travers le regard masculin (*cf.* Riegel 2016 : 8). Nous pouvons déduire que Sand anticipe la vue critique de Woolf en fustigeant sa société dominée par les hommes où l'intrusion des femmes dans la sphère publique constitue une infraction à la norme patriarcale. Sand nous montre que le corps exposé au regard masculin mène à l'altérisation du sexe féminin – sous la forme du refus de l'autonomie féminine et de la réappropriation patriarcale à travers la scopophilie – de sorte que l'accès à un capital culturel reste problématique pour les femmes.

3. L'accès à l'autonomie spatiale : la stratégie et le capital

La revendication centrale du texte de Virginia Woolf, indiquée dans le titre (*A Room of One's Own*), vise à remédier à ce manque d'autonomie de la femme. Woolf dénonce le fait que les conditions de la création littéraire féminine sont toujours déficitaires ; ainsi, les femmes ne disposent même pas, dans la réalité, de leur propre espace qui pourrait leur garantir un certain retrait du monde externe :

> But for women […] these difficulties were infinitely more formidable. In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room, was out of the question. (Woolf 2015 [1929] : 40)

Par analogie à cette plainte, Nanon apprend dès les premières pages du roman de Sand les limites que lui impose son sexe : lorsqu'elle est âgée de cinq ans, on lui confie une brebis qui lui échappe un jour en franchissant la clôture délimitant le domaine d'un monastère. Selon Iouri Lotman, une telle barrière peut s'interpréter comme une frontière entre deux espaces sémantisés (*cf.* Lotman 1973 [1970] : 321) et en effet, dans le cas présent, on peut identifier les espaces manichéens suivants : le monde laïque et le monde clérical ; le Tiers-état (représenté par les paysans) et le pouvoir féodal (accordé aux moines) ;[8] la pauvreté et la propriété (le corps maigre de Nanon et les capitaux cléricaux) ; enfin la sphère féminine, dans laquelle Nanon est censée circuler, et la sphère masculine (des moines ; même si cette opposition n'est pas sexualisée, elle reste patriarcale). En surmontant cette ligne de démarcation à la recherche de sa brebis et en pénétrant dans un monde qui lui est interdit, Nanon soulève dès l'incipit du roman la question du droit de

[8] Même si la notion de la féodalité est associée au Moyen Âge, ce système hiérarchique est toujours en vigueur dans le village fictif de Valcreux à la fin de l'Ancien Régime : « les moines étaient propriétaires de presque toute la paroisse et ils faisaient cultiver leurs terrains et rentrer leurs récoltes par corvées ; moyennant quoi, ils louaient à bas prix les maisons occupées par leurs paysans. Toutes ces maisons leur appartenaient » (Sand 2005 [1872] : 33).

possession et du pouvoir sur le territoire et effectue à la fois son premier pas vers l'autonomie spatiale.

Sand expose dans cette scène sa conviction progressive puisqu'elle se prononce en faveur d'une démocratisation du sol et d'une redistribution des capitaux en faveur des couches sociales inférieures aussi bien que des femmes. Cette idéologie est condensée dans le propos aphoriste d'Émilien, le jeune homme que Nanon rencontre pour la première fois dans l'enclos du monastère : « [l]e bien des moines est à tout le monde » (Sand 2005 [1872] : 37), propos témoignant d'une attitude anti-féodale et socialiste. Conformément à cette philosophie, la suite du roman met en scène l'ascension sociale et financière de Nanon qui s'appropriera au fur et à mesure de grands territoires (y compris le monastère désormais sécularisé et ses terres).

Cependant, Nanon ne peut atteindre ce nouveau statut de propriétaire qu'après avoir fait face à l'altérisation de son sexe qu'elle subit lors de ses trajets pénibles à travers la France profonde. Certes, elle se rend compte de la possibilité d'exploiter cet *othering* occasionné par sa remarquable beauté et son rôle pionnier comme la seule jeune femme dans la sphère publique de ces contrées pour exercer à son tour un certain pouvoir sur les hommes qu'elle rencontre. Par exemple, grâce à sa beauté, Nanon parvient à obtenir une place à bord d'un carrosse de prison, ce qui lui permet de s'approcher de son ami Émilien y incarcéré pour préparer sa libération (*cf*. *ibid*. : 169sq.). Elle se sert donc de son corps comme un capital qui lui donne accès à un moyen de transport qu'elle n'aurait pas pu utiliser autrement (*cf*. *ibid*. : 174). Il n'en demeure pas moins vrai que, même si elle profite dans cette scène de sa beauté physique, elle reste dégoûtée par ces hommes qu'elle considère comme des « gens grossiers qui [la] regardaient en ricanant » (*ibid.*).

Nanon réagit à ce *male gaze* en ayant recours au travestissement : c'est à force de s'habiller en garçon et d'adopter le pseudonyme de Lucas qu'elle parviendra à se dérober au voyeurisme des hommes, à circuler de manière inaperçue dans la sphère publique et à libérer Émilien de sa cellule de prison.[9] Grâce à son travestissement lui permettant de se soustraire à l'*othering*, Nanon réussit à s'appropier l'habitus du monde masculin et à en tirer profit (*cf*. Bourdieu 1980 : 88). Notons par ailleurs que l'androgynie que Nanon assume pour des raisons

[9] Émilien par contre, persécuté par les soldats républicains, est limité dans sa liberté de mouvement de sorte qu'il joue un rôle presque féminin en raison de son manque d'accès à la sphère publique.

stratégiques va au fur et à mesure au-delà du travestissement : la jeune protagoniste finit par s'identifier à un tel point avec son nouveau rôle sexuel qu'elle remarque la virilisation graduelle de son corps : « j'étais devenue, depuis que j'étais garçon, adroite et forte de mes mains pour les ouvrages de garçon » (*ibid.* : 206). Elle va jusqu'à intégrer ces adaptations praxéologiques dans son habitus narratologique. Évidemment, Nanon maintient la dissimulation de son sexe d'une manière vestimentaire ; or, elle essaie même de cacher sa féminité au lectorat en se désignant de 'Lucas' et en se servant des terminaisons masculines lors de ses énoncés autoréférentiels : « quant à moi, Lucas, je fus censé […] » (*ibid.* : 178). Il s'agit donc d'un véritable renversement des rôles sexuels traditionnels : Nanon transforme son propre corps (qui entravait auparavant son avancement, mais qui lui sert désormais d'un instrument puissant pour atteindre ses objectifs) en un capital culturel au sens de Bourdieu. Ce terme désigne un ensemble de capacités, de compétences et de savoir-faire culturels influencés par le milieu social dans lequel la personne en question circule (*cf.* Dumais 2002 : 44sq.). Il est d'autant plus valide de caractériser Nanon (alias Lucas) par ce concept de capital culturel que ce dernier – contrairement au capital économique et symbolique – finit par s'ancrer dans le corps, comme nous dit Bourdieu :

> Le capital culturel peut exister […] *à l'état incorporé*, c'est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l'organisme. […Il] *est lié au corps* et *suppose l'incorporation* […il est] un avoir devenu être, une propriété faite corps, devenue partie intégrante de la ‚personne', un habitus. (Bourdieu 1979b : 3sq.)

Bien que ce ne soit que par pragmatisme, en assumant une identité masculine, un corps « de garçon » (Sand 2005 [1872] : 206), Nanon en fait usage comme d'un nouveau capital culturel, réussissant finalement à dépasser Émilien au niveau physique : lors de sa participation ultérieure aux Guerres de la Révolution française, ce dernier subit l'amputation de son bras droit. Étant désormais inférieur à Nanon – qui a acquis cette autonomie qu'il a ainsi perdue – il lui lance en conséquence cet appel évocateur : « commande, mon bonheur à moi sera de t'obéir » (*ibid.* : 324).

Par sa stratégie (la construction d'un nouvelle identité androgyne), Nanon parvient finalement à se soustraire à l'altérisation du sexe féminin ainsi qu'à mener à bien son entreprise de libérer Émilien ; toutefois, cette mission lui permet par ailleurs de s'approprier un espace à eux : avec son ami libéré, Nanon s'installe dans un territoire en friche abandonné, dit « l'île aux Fades » (*ibid.* : 229), dans le

but d'échapper aux soldats. Cet espace situé au Berry, l'île aux Fades – ce qui veut dire l'île aux fées – est un vieux pays celte qui a la réputation d'être hanté et qui est pour cette raison évité par les habitants de la région. Ce refuge leur offre par ailleurs une abondance de ressources naturelles dont ils peuvent profiter librement.[10] Ainsi, puisque Nanon s'approprie ce paradis en l'exploitant de manière agriculturelle, ce territoire fournit aux personnages une autonomie économique qui reflète, pour reprendre la terminologie de Michel de Certeau, le passage de la protagoniste d'un rôle tactique à celui d'une véritable stratège. Dans *Arts de faire*, de Certeau définit la notion de stratégie de la manière suivante :

> Elle postule un *lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces. […] Le « propre » […] permet de capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et de se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances. (Certeau 1980 : 59sq.)

La composante décisive de cette émancipation de Nanon est donc l'acte de s'approprier un espace qui lui permet de se délimiter d'autrui et de profiter d'une certaine indépendance et sécurité face aux dangers externes. Cet espace se transmue ainsi en un véritable capital dans la mesure où il assure l'autonomie de Nanon et d'Émilien et sert de base pour d'éventuelles tentatives d'expansion futures. Par son appropriation d'un espace abandonné qu'elle capitalise en le cultivant et en vendant les rendements agricoles dans les villages avoisinants, Nanon surmonte son rôle précédent où elle se servait malgré elle des attraits de son corps et des regards masculins, un comportement que de Certeau qualifie de tactique (et qu'il oppose à celui de la stratégie, *cf. ibid.* : 61).

Ainsi, Nanon chez George Sand parvient à répondre à l'une des revendications féministes que Woolf considèrera plus tard comme essentielles pour permettre l'autonomie et, en conséquence, l'écriture des femmes : aux entraves considérables auxquelles doivent faire face les femmes même après la Révolution, Nanon oppose son combat contre l'*othering* patriarcal. Elle y résiste par les moyens à la fois socialistes et capitalistes dont elle se sert à sa manière afin d'acquérir peu à peu son propre espace sûr et fertile, l'indépendance financière et la reconnaissance de son entourage, ce qui fraye finalement le chemin vers son écriture.

[10] Par exemple, quant aux champignons sauvages qui poussent au sein de ce territoire, Nanon remarque : « Nous en trouvions donc à souhait, et cette récolte n'attirait personne » (*ibid.* : 204).

4. La pauvreté des femmes et le savoir capitaliste

La question de la propriété semble au premier regard jouer un rôle subordonné dans la quête de l'autonomie des femmes chez Woolf aussi bien que chez Sand. Néanmoins, Woolf fustige l'inégalité financière entre les hommes et les femmes. Selon l'auteure de l'essai, la misère des femmes (« the reprehensible poverty of our sex », Woolf 2015 [1929] : 16) tient à leurs salaires tellement inférieurs par rapport à ceux des hommes ou bien à leur chômage, de sorte qu'elles ne sont pas en mesure de vivre indépendamment ni de léguer des sommes suffisantes à leurs filles (*cf. ibid.*). Woolf précise que le problème réside dans le fait que la possibilité d'apprendre l'art d'accumuler leur fortune personnelle à travers des stratégies capitalistes n'est pas accordée au sexe féminin (*cf. ibid.* : 18) ; bref, l'accès aux biens culturels ainsi qu'au capital culturel sous sa forme objectivée (*cf.* Bourdieu 1979b : 5) est barré aux femmes.

Cette focalisation de Woolf sur la pauvreté des femmes se retrouve chez Sand et cette analogie nous fournit un deuxième indice pour lire *Nanon* comme un roman précurseur de *A Room of One's Own* : la protagoniste sandienne grandit dans des conditions paysannes et paupérisées, ce qui éveille très tôt son désir d'accumuler un capital personnel à l'aide des projets individuels. En effet, les paysans de Valcreux ont le même mal à surmonter leur pauvreté et à léguer de l'argent à leur postérité (puisqu'ils doivent rendre la majeure partie de leur récolte aux seigneurs féodaux). Contrairement à ces paysans, qui sont incapables de gérer l'argent et qui tombent donc dans la « misère » (*ibid.* : 26), Nanon ne se livre pas à la résignation. Elle constate par rapport à son grand-oncle qui représente la société paysanne :

> Dans mon jeune temps, il ne se souciait pas beaucoup de l'argent. Il ne savait pas s'en servir. Faire rouler, suer et produire les écus, c'était une science à l'usage des bourgeois. Chez nous autres, pour qui tout était échange, travail d'une part, payement en denrées, de l'autre, l'argent n'était pas un grand rêve. On en voyait si peu, on en maniait si rarement, qu'on n'y songeait point ; on ne pensait qu'à avoir un pré, un bois, un jardin à soi. (Sand 2005 [1872] : 34sq.)

Nanon, par contre, poursuit l'objectif de surmonter le milieu rural et de faire son entrée dans la bourgeoisie cossue afin de se faire une candidate valable pour épouser Émilien dont elle tombe amoureuse au fil de l'intrigue. Aussi dit-elle :

> Ne pouvais-je pas devenir, sinon riche, du moins pourvue d'une petite fortune qui me permettrait d'accepter sans scrupule et sans humiliation la condition bonne ou mauvaise d'Émilien ? (*ibid.* : 262)

Les tentatives de Nanon sont vite couronnées de succès dans la mesure où elle profite de manière intelligente de la vente des biens nationaux[11] et de la nouvelle mobilité sociale qu'a rendue possible la Révolution française : elle hérite de la maison de son grand-oncle défunt qui appartenait auparavant au moutier local, mais que la commune décide d'acheter pour l'offrir à Nanon. Cette dernière se transforme rapidement en une véritable spéculatrice visant à augmenter progressivement la valeur de sa propriété : par la vente de sa brebis et l'expansion de son territoire cultivé, la protagoniste accumule un premier capital qui l'incite par la suite à des plans d'épargne rigoureux. Contrairement à l'hypothèse de Woolf concernant l'incapacité des femmes à faire des économies en raison de leurs circonstances financières, Nanon fait preuve de sa maîtrise pécuniaire puisqu'elle réussit à épargner plus d'argent qu'elle ne dépense pour son projet d'expansion (*cf. ibid.* : 98). Son intelligence financière lui permet même de dépasser ses cousins qui « gagnaient quatre fois comme moi et ne savaient rien mettre de côté » (*ibid.* : 98sq.).

Au cours du roman, Nanon continue son ascension économique remarquable grâce à la cultivation de l'île aux Fades et aux spéculations raisonnables qui s'ensuivent, alors que les paysans refusent par principe de mettre en jeu leurs moyens financiers. La narratrice nous révèle ainsi :

> On déclara que j'étais folle et que je prenais le vrai bon chemin pour perdre le tout. Le paysan de ce temps-là donnait à la terre son temps et sa sueur, mais son argent, jamais. Quand il n'avait pas d'engrais, la terre s'en passait. (*ibid.* : 263)

Nanon achète davantage de territoires en friche dont elle augmente la valeur à force de les rendre fertiles et de les cultiver. En véritable capitaliste, elle parvient à faire grandir son capital en revendant quelques-unes de ses propriétés à un moment où la demande augmente et où de plus en plus de partis veulent racheter des territoires (*cf. ibid.* : 263sq.), ce qui lui permet de réaliser un prix plus élevé que celui qu'elle avait payé. À la fin de son ascension capitaliste, Nanon possède suffisamment de moyens financiers pour acheter l'ancien moutier qui lui garantit des revenus agricoles constants et « une grande aisance » (*ibid.* : 342) pour la famille

[11] Par plusieurs décrets adoptés principalement entre 1789 et 1790 visant à remédier à la crise financière générale, les biens ecclésiastiques sont mis en vente, ce qui déclenche un véritable enthousiasme en province (*cf.* Teyssier 2000 : 45sq.).

entière qu'elle fonde avec Émilien. Dans un *post-scriptum*, on trouve le commentaire suivant qui résume de manière pertinente l'ascension financière de Nanon :

> Elle avait acquis, par son intelligente gestion et celle de son mari et de ses fils, une fortune assez considérable dont ils avaient toujours fait le plus noble usage et dont elle se plaisait à dire qu'elle l'avait commencée avec un mouton. (*ibid.* : 343)

L'intégralité de l'intrigue du roman est donc construite sur la similarité phonétique entre le mouton et le moutier car c'est grâce à la brebis comme sa première propriété que Nanon initie son projet d'accumulation d'une fortune personnelle, projet qui aboutira en fin de compte à la possession de l'ancien monastère. Aussi le roman sandien a-t-il même été lu comme « l'éloge de la richesse » (Szabó 1993 : 281).

5. Éducation et capital culturel

Outre les inégalités spatiales et monétaires, le manque d'opportunités éducatives pour les femmes constitue, selon *A Room of One's Own*, un troisième facteur qui entrave leur accès au capital culturel. Woolf renvoie ici à l'hypothèse répandue dans les sociétés patriarcales d'après laquelle la lecture – notamment celle de la littérature – aurait un effet nuisible sur les femmes (*cf.* Woolf 2015 [1929] : 34), soulevant par là une problématique plus générale : le préjugé selon lequel les femmes ne seraient pas aptes à recevoir une formation littéraire ni scientifique. Woolf soutient que ces différences faites entre les sexes n'ont aucune fondation biologique. Ainsi, elle suppose que la faible représentation des femmes dans le canon littéraire est due à leur manque d'accès à l'éducation et non à leur prédisposition biologique (*cf. ibid.* : 33sq.). Elle dénonce également l'analphabétisme féminin par le constat suivant : « in real life she could hardly read, could scarcely spell » (*ibid*.). Même si nous savons qu'il s'agit là d'une exagération polémique car le taux d'alphabétisation parmi les femmes anglaises était monté de 54% en 1850 à 94% en 1900 déjà (*cf.* De Pleijt 2018 : 107), il n'est pas moins vrai que la société de son temps n'accordait pas aux femmes le même accès à l'éducation qu'aux hommes. La revendication qui en découle est également anticipée dans *Nanon*.

La protagoniste du roman de George Sand effectue des processus éducatifs qui lui permettent non seulement d'accumuler sa fortune, mais aussi d'obtenir un capital culturel et symbolique pour finalement se faire écrivaine. Analphabète jusqu'à l'âge de douze ans, Nanon développe par la suite des ambitions éducatives inspirées par Émilien ; son premier objectif consiste à acquérir une culture

générale afin de surmonter son existence qui est intellectuellement délimitée par son milieu rural et l'habitus qui en résulte. Le désir d'apprendre à lire et d'obtenir un savoir qui lui permette de sortir de sa condition et ainsi de changer de corps (voire d'habitus) est décrit par Sand comme un besoin inhérent et absolument urgent de l'enfant. Celle-ci dit à Émilien :

> — C'est une honte que de rester simple quand on peut devenir savant. Moi, si j'avais le moyen, je voudrais apprendre tout.
> — *Tout* ! rien que ça ? Et pourquoi donc voudrais-tu être si savante ?
> — Je ne peux pas vous dire, je ne sais pas, mais c'est mon idée ; quand je vois quelque chose d'écrit, ça m'enrage de n'y rien connaître. (Sand 2005 [1872] : 55)

Émilien devient une sorte de tuteur pour la jeune fille : il la soutient lors de son processus d'alphabétisation qui est vite couronné de succès grâce à sa perspicacité et son esprit vif. Le jeune homme constate bientôt que Nanon « apprenai[t] dans une heure plus que lui dans une semaine » (*ibid.* : 67). Le texte souligne également sa motivation sans bornes car la jeune fille déclare : « Je voudrais savoir toutes mes lettres aujourd'hui » (*ibid.*), de sorte qu'on la considère dans le village comme « un petit prodige » (*ibid.* : 74). Dans la suite, elle acquiert rapidement des connaissances arithmétiques, géographiques et cartographiques qui s'avèrent utiles lors de sa libération d'Émilien et qu'elle enseigne aux autres paysannes. Ainsi, pour reprendre les termes forgés par Bourdieu, on peut constater que Nanon transmet son capital culturel à d'autres pour gagner en échange un capital symbolique à elle :

> L'alchimie sociale produit une forme de capital culturel […] : elle institue le capital par la magie collective […]. On voit clairement en ce cas la magie *performative* du *pouvoir d'instituer*, pouvoir de faire voir et de faire croire ou, en un mot, de faire *reconnaître.* (Bourdieu 1979b : 5)

Grâce à l'accumulation de sa fortune et à la transmission de son savoir, elle devient donc « maîtresse de maison, propriétaire, et aussi dame que qui que ce soit » (Sand 2005 [1872] : 315), accédant à un prestige social remarquable que Bourdieu définit comme le capital symbolique (*cf.* Bourdieu 1994 : 161). L'alphabétisation est le plus grand pas pour Nanon pour quitter son habitus paysan puisqu'elle finit par maîtriser l'écriture à un tel point qu'elle se fait écrivaine : *Nanon* est effectivement son récit autobiographique dans lequel elle expose, à l'âge de 75 ans, les moments-clés de sa jeunesse dans les années 1790. Mis à part l'impulsion d'Émilien, la protagoniste est, en ce qui concerne l'éducation, plus ou moins une autodidacte qui réussit à acquérir son capital culturel surtout par ses lectures et son capital

économique, profitant par ailleurs d'une intelligence financière qui paraît innée. Nanon contredit donc par son ascension le préjugé d'une prétendue absence de prédisposition biologique à l'apprentissage chez les femmes. Aussi le roman *Nanon* réalise-t-il déjà de manière fictionnelle la revendication que Woolf articulera encore en 1929 dans la mesure où la protagoniste sandienne complète sa propre éducation pour se transmuer en une véritable femme de lettres.

6. Conclusion

Dans *Nanon* aussi bien que dans *A Room of One's Own*, l'expérience de l'*othering* du sexe féminin aboutit à l'exigence du droit des femmes de s'approprier un espace, de maîtriser l'art de l'économie et la gestion des finances personnelles ainsi que de se faire éduquer pour obtenir un capital culturel. Cependant, la question s'impose de savoir dans quelle mesure ces revendications féministes ont eu un impact sur la société respective à laquelle elles s'adressent.

Quant à *Nanon*, le manque d'intérêt public pour cette œuvre, aussi surprenant soit-il aujourd'hui,[12] s'explique en partie par deux comptes rendus contemporains qui postulent d'une part l'anachronisme du roman, d'autre part sa progressivité : si Émile Zola fait l'éloge de l'idéalisme dont *Nanon* est empreint, il souligne à la fois que les romans sandiens ne correspondent plus au goût littéraire des années 1870 qui se déplace de plus en plus en faveur des romans naturalistes. Dans son compte rendu de *Nanon*, publié le 30 octobre 1872 dans *La Cloche*, Zola tire le bilan suivant de l'œuvre romanesque de Sand (dans le contexte du développement contemporain du roman) :

> Nous n'en sommes plus à cette harmonie large. La littérature est plus âpre. Balzac nous a tous pris. Quand un livre de George Sand tombe parmi nous, il rend un son limpide qui se perd dans notre tapage du vrai. Je songeais au grand succès que *Nanon* aurait eu il y a trente ans. […] Paris ne tourne plus la tête. (Zola 1987 [1872] : 248sq.)

Pour autant, le temps ne semble pas encore venu pour une telle mise en scène de l'ascension d'une paysanne que l'autre critique célèbre de ce roman, Gustave Flaubert, considère comme « trop forte, trop intelligente » (Flaubert 1987 [1872] : 250). Dans une lettre à George Sand du 26 novembre 1872, il exprime son

[12] Dans l'œuvre de George Sand, *Nanon* constitue d'un point de vue actuel « certainement le roman le plus important […] de [sa] vieillesse » (Szabó 1995 : 276). Toutefois, lors de sa parution, le roman passe presque inaperçu des critiques littéraires et du grand public (*cf.* Didier 1998 : 739 ; Tondeur 1993 : 46).

détachement croissant pendant la lecture du roman : « Je trouve que l'intérêt baisse un peu quand Nanon se met en tête de devenir riche » (*ibid.*). Le faible intérêt pour *Nanon* a donc probablement eu pour effet que les revendications féministes y articulées sont également passées plutôt inaperçues auprès du public. En effet, comme nous explique Florence Rochefort, cette indifférence face au féminisme sandien s'inscrit dans le contexte sociopolitique de la Troisième République :

> La troisième République […] n'a pas, à l'égard des femmes, un projet très défini. Elle gère tout d'abord un héritage, celui de l'exclusion des femmes de la puissance publique […] et celui de l'incapacité civile de la femme mariée […]. La masculinité du pouvoir et l'assignation des femmes à un rôle domestique semblent aux générations pionnières comme une garantie de la solidité du régime. (Rochefort 2000 : 186)

On peut même observer une certaine misogynie qui entrave le projet des mouvements féministes à cette époque (*cf.* Klejman / Rochefort 1985 : 8). Les réformes éducatives implémentées plus tard – notamment la loi Camille Sée de 1880 qui introduit l'enseignement secondaire laïc pour les filles – n'engendrent qu'une amélioration très graduelle (*cf.* Mayeur 1977 : 61sqq.), de sorte que l'accès au capital économique et culturel reste pénible pour les femmes lors de la jeune Troisième République.

Virginia Woolf, par contre, rédige son essai à une époque où les droits des femmes sont mieux ancrés dans la législation qu'à l'époque où paraît *Nanon*. Or, compte tenu des étapes de réforme qui ont consolidé, depuis la seconde moitié du XIXe siècle, le statut juridique de la femme dans la société britannique (notamment le *Married Women's Property Act* de 1880 ainsi que le droit de vote pour les femmes en 1919 ; *cf.* Woolf 2015 [1929] : 85), le manque d'une véritable autonomie féminine paraît d'autant plus inexcusable (*cf. ibid.*). Woolf n'exige pourtant pas une inversion complète des rôles, elle se fait plutôt avocate de l'idéal contemporain de la *New Woman.* Ce terme, popularisé par l'article « The New Aspect of the Woman Question » (1894) de Sarah Grand et devenu particulièrement populaire dans les années 1920 (*cf.* Freedman 1974 : 373), désigne un idéal féministe visant à l'indépendance des femmes ainsi qu'au dépassement de leur rôle purement domestique (*cf.* Wånggren 2017 : 14sq.). Cette 'Nouvelle Femme' est donc censée jouir « these immense privileges » (Woolf 2015 [1929] : 85) afin de

surmonter l'ancien statut d'une *feme covert*.[13] La contradiction par rapport à l'hypothèse centrale de l'essai est évidente : si Woolf postule de manière générale que les femmes sont encore privées des conditions propices à leur écriture et restent ainsi sans accès au capital culturel de haute reconnaissance sociale, elle fait également pression sur ses contemporaines pour qu'elles profitent de leur nouvelle liberté juridique et qu'elles réalisent par elles-mêmes les conditions nécessaires pour leur autonomie. La vision utopique que Woolf déduit de cette aporie – « in a hundred years […] women […] will take part in all the activities and exertions that were once denied them » (*ibid.* : 31) – est déjà anticipée dans *Nanon* de George Sand où l'acquisition d'un capital économique et culturel constitue la réponse idéalisée à une question qui reste urgente aujourd'hui.

Bibliographie

BLACKSTONE, WILLIAM (1979) : *Commentaries on the Laws of England. I : Of the Rights of Persons*. Chicago et al. : University of Chicago Press.

BOURDIEU, PIERRE (1979a) : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

— (1979b) : « Les trois états du capital culturel ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* 30, 3-6.

— (1980) : *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.

— (1994) : *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.

CERTEAU, MICHEL DE (1980) : *L'invention du quotidien. I : Arts de faire*. Paris : Gallimard.

DE PLEIJT, ALEXANDRA M. (2018) : « Human Capital Formation in the Long Run. Evidence from Average Years of Schooling in England, 1300-1900 ». Dans : *Cliometrica* 12, 99-126.

DIDIER, BÉATRICE (1998) : *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*. Paris : Presses Universitaires de France.

DUMAIS, SUSAN A. (2002) : « Cultural Capital, Gender, and School Success. The Role of Habitus ». Dans : *Sociology of Education* 75, 1, 44-68.

FINN, MARGOT (1996) : « Women, Consumption and Coverture in England, c. 1760-1860 ». Dans : *The Historical Journal* 39, 3, 703-722.

FLAUBERT, GUSTAVE (1987) : « [Lettre à George Sand du 26 novembre 1872] ». Dans : Sand, George : *Nanon*. Éd. par Nicole Mozet. Paris : Éditions de l'Aurore, 249-251.

FREEDMAN, ESTELLE B. (1974) : « The New Woman. Changing Views of Women in the 1920s ». Dans : *The Journal of American History* 61, 2, 372-393.

FREUD, SIGMUND (2015 [1905]) : *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Éd. par Philippe van Haute / Christian Huber / Herman Westerink. Göttingen : V&R.

FREUDING, JANOSCH (2022) : *Fremdheitserfahrungen und Othering. Ordnungen des « Eigenen » und « Fremden » in interreligiöser Bildung*. Bielefeld : Transcript.

[13] Dans ses *Commentaries on the Laws of England* (1765-1770), William Blackstone définit la *coverture* comme suit : « the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband : under whose wing, protection, and *cover*, she performs every thing ; and is therefore called in our law-French a *feme-covert* ; […] and her condition during her marriage is called her *coverture* » (Blackstone 1979, I : 430 ; *cf.* également Finn 1996 : 704sq.).

GERNIG, KERSTIN (2001) : « Zwischen Sympathie und Idiosynkrasie. Zur Wahrnehmung des anderen Körpers zwischen Sympathie und Idiosynkrasie in kulturanthropologischer Perspektive ». Dans : *id*. (éd.) : *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin : Dahlem Univ. Press, 13-28.

GINGRICH, ANDRE (2011) : « Othering ». Dans : *id*. / Kreff, Fernand / Knoll, Eva-Maria (éds.) : *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld : Transcript, 323-324.

KLEJMAN, LAURENCE / ROCHEFORT, FLORENCE (1985) : « Le féminisme sous la Troisième République. 1870-1914 ». Dans : *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 1, 8-11.

KOERRENZ, RALF (2021) : « Semitismus und Antisemitismus. Über aktives und passives Othering ». Dans : *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 73, 130-150.

LOTMAN, IOURI (1973 [1970]) : *La Structure du texte artistique*. Trad. par Anne Fournier et al. Paris : Gallimard.

MAYEUR, FRANÇOISE (1977) : *L'enseignement secondaire des jeunes filles sous la Troisième République*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

MULVEY, LAURA (2009) : *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke et al. : Palgrave Macmillan.

NNAEMEKA, OBIOMA (2020) : « Bodies That Don't Matter. Black Bodies and the European Gaze ». Dans : Arndt, Susan / Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy (éds.) : *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster : Unrast, 90-104.

RIEGEL, CHRISTINE (2016) : *Bildung, Intersektionalität, Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen*. Bielefeld : Transcript.

— (2017) : « Queere Familien in pädagogischen Kontexten. Zwischen Ignoranz und Othering ». Dans : Hartmann, Jutta / Messerschmidt, Astrid / Thon, Christine (éds.) : *Queertheoretische Perspektiven auf Bildung. Pädagogische Kritik der Heteronormativität*. Berlin et al. : Barbara Budrich, 69-94.

ROCHEFORT, FLORENCE (2000) : « L'égalité dans la différence. Les paradoxes de la République, 1880-1940 ». Dans : Baruch, Marc Olivier / Duclert, Vincent (éds.) : *Serviteurs de l'État. Une histoire politique de l'administration française, 1875-1945*. Paris : Éditions La Découverte, 183-198.

SAND, GEORGE (2005 [1872]) : *Nanon*. Éd. par Nicole Savy. Paris : Actes Sud.

SCOTT, JOAN WALLACH (1989) : « French Feminists and the Rights of ‚Man'. Olympe de Gouges's Declarations ». Dans : *History Workshop* 28, 1-21.

SIOUTI, IRINI / SPIES, TINA / TIDER, ELISABETH / UNGER, HELLA VON / YILDIZ, EROL (2022) : « Methodologischer Eurozentrismus und das Konzept des Othering. Eine Einleitung ». Dans : *id*. (éds.) : *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft. Herausforderungen und Konsequenzen für die Forschungspraxis*. Bielefeld : Transcript, 7-30.

SZABÓ, ANNA (1993) : « La Révolution à la lumière d'une autre. *Nanon* de George Sand ». Dans : Bernard-Griffiths, Simone (éd.) : *Un lieu de mémoire romantique. La révolution de 1793*. Naples : Vivarium, 273-285.

— (1995) : « George Sand ou le mirage de la Terreur ». Dans : Santa, Àngels / Giné, Marta / Parra, Montserrat (éds.) : *1793. Naixement d'un Nou Món a l'Ombra de la República*. Lleida : Edicions de l'Universitat, 269-278.

TEYSSIER, ÉRIC (2000) : « La vente des biens nationaux et la question agraire, aspects législatifs et politiques, 1789-1795 ». Dans : *Rives nord-méditerranéennes* 5, 45-62.

TONDEUR, CLAIRE-LISE (1993) : « Utopie agrarienne et féministe. *Nanon* de George Sand ». Dans : *Cincinnati Romance Review* 12, 45-52.

WÅNGGREN, LENA (2017) : *Gender, Technology and the New Woman*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

WOOLF, VIRGINIA (2015 [1929]) : « A Room of One's Own ». Dans : *id*. : *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford : Oxford University Press, 1-86.

ZOLA, ÉMILE (1987 [1872]) : « *Nanon* de George Sand ». Dans : Sand, George : *Nanon*. Éd. par Nicole Mozet. Paris : Éditions de l'Aurore, 247-249.

Auteur.e.s

STEPHANIE BÉREIZIAT-LANG est postdoctorante dans l'unité de recherche CRC 933 'Material Text Cultures' à l'Université de Heidelberg. Après les études de philologie romane et d'archéologie classique à Munich, Tarragone et Bordeaux, elle a obtenu le doctorat en 2014 à l'Université d'Utrecht (*Translationen der 'décadence' – (Anti)Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen 1895-1914*, Heidelberg : Winter 2015). Ses recherches actuelles se concentrent sur les entrelacements des discours sur l'écriture et sur la corporalité dans les littératures romanes de la Renaissance. Elle s'intéresse également à la métatextualité, à la constitution du sujet, à la transculturalité et aux formes narratives, de 1500 à l'actualité. Les derniers ouvrages parus sont : *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad* (éd. avec R. Folger et M. Palacios Larrosa, Leiden : Brill 2020) et *Textos permeables. Estructuras y estrategias de la épica hispánica, siglos XVI y XVII* (éd. avec J. de Navascués et E. Ortiz Gambetta, no. spécial 36, 1, de *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 2020).

JULIA BORST ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bremen mit eigenem DFG-Projekt zur afrospanischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts Sie ist zweite Sprecherin des Instituts für postkoloniale und transkulturelle Studien (INPUTS) der Universität Bremen. 2014 hat sie mit einer Arbeit zu *Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman* (Tübingen: Narr 2015) an der Universität Hamburg promoviert. Sie wurde u. a. mit dem Sibylle Kalkhof-Rose Akademie-Preis für Geisteswissenschaften 2019, dem Heinz Maier-Leibnitz-Preis 2021 und dem Abioseh Porter Best Essay Award 2023 der African Literature Association ausgezeichnet. 2023 hat sie einen ERC Starting Grant für ihr Projekt *Afroeurope and Cyberspace* (101110473) erhalten. Forschungsschwerpunkte sind u.a. postkoloniale Literaturen der franko- und hispanophonen Welt, Gewalt und Trauma in der Literatur, (Post-)Digitalität, Diaspora und afroeuropäische Literaturen, multidirektionale Erinnerung in den Literaturen des Globalen Südens. Zahlreiche Herausgeberschaften – zuletzt *Women's Perspectives on (Post)Migration: Between Literature, Arts and Activism, Between Africa and Europe* (mit S. Neu-Wendel und J. Tauchnitz, Hildesheim: Olms 2023) – und Zeitschriftenbeiträge u.a. in *The French Review*, *French Studies*, *Research in African Literatures*.

SOUAD BOUHOUCH est maître-assistante à l'Université de Gafsa (Tunisie), où elle enseigne la littérature du XVIIIe et du XIXe siècle et dirige un centre de ressources pédagogiques et de multimédia. Elle a obtenu un Master en langue, littératures et civilisations françaises à l'Université de Bordeaux III, et un doctorat sur *L'esthétique du tragique de Germaine de Staël* à l'Université de Lorraine. Elle a participé aux Congrès des Lumières à Graz en 2011, à Edinburgh en 2019 et à Rome en 2023. En tant que spécialiste de Germaine de Staël, elle est auteure d'articles sur Mme de Staël et le tragique publiés entre autres dans les *Cahiers staëliens* et les Classiques-Garnier. Elle a contribué à l'organisation de journées d'études et de colloques, en Tunisie et en Europe, et fait partie de comités de lecture. Actuellement, elle mène un projet de recherche postdoctorale dans le cadre de l'habilitation. Elle est aussi formatrice examinatrice à l'Alliance française de Gafsa où elle organise des événements culturels et anime des rencontres littéraires en langue française.

JULIA BRÜHNE ist Juniorprofessorin für Transnationale Medienliteraturwissenschaften an der Universität Bremen. Seit 2021 leitet sie das Fokusprojekt *Bild, Sprache, Demokratie: Zur Krise der* res publica *in zeitgenössischen Filmen und Serien der Romania* (Zentrale Forschungsförderung der Univ. Bremen). Ihre Forschungsschwerpunkte sind neben der literarischen und filmischen Phantastik das französische Vaudeville-Theater des 19. Jahrhunderts und der Kriminalstummfilm. 2016 erschien ihre Monographie zum spanischen Neorealismus (Bienvenido neorrealismo! *Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino.* Tübingen: Stauffenburg); 2023 erscheint der Sammelband *Global Crises between Image, Language and Time: On the Fantastic in Contemporary Films and Series*. Sie hat u.a. Aufsätze zur Frage von Revolution, Demokratie, Gewalt und Ästhetik bei Cortázar, Buñuel, Antonioni, Rodríguez und Lynch, zur ambivalenten Bedeutung des Diasporabegriffs im digitalen *community building* und zu symbolischer Ordnung, Verdrängung, Sprache und Allegorienbildung bei Flaubert, Tirso, Landolfi u.a. publiziert. Seit 2022 gibt sie gemeinsam mit David Klein die Reihe *Calliphaea. Literature – Theatre – Film* im Rombach-Verlag Freiburg i. Br. heraus.

TERESA CORDERO VILLAR ist Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin für transnationale Medienliteraturwissenschaften an der Universität Bremen. Das Studium der Romanistik in Mainz, Dijon und Perugia (mit den Schwerpunkten französische, spanische und italienische Literatur- und Kulturwissenschaften), beendete sie mit einer Arbeit zu *Political Gender* und *Political Crisis* in Romanen des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, woran sie in ihrem Dissertationsprojekt anknüpft. Weitere Forschungsfelder sind Body Studies, Psychoanalyse, Aspekte des *nation-building* und die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts.

MARIE-HÉLÈNE DUMONT est enseignante de langue et de civilisation françaises au Département de Philologie romane de l'Université de Göttingen (Georg-August-Universität Göttingen). Spécialiste des écrits d'Eugène Sue, elle est autrice d'une thèse intitulée *Eugène Sue et le dandysme : mythes et réalités* (sous la direction de Mariane Bury à l'Université de la Sorbonne), thèse qui à partir de sources non encore exploitées renouvelle le discours critique sur le romancier en étudiant les mécanismes et les motivations idéologiques qui ont conduit l'histoire littéraire à construire de lui l'image d'un dandy des lettres. Ces travaux actuels poursuivent le dévoilement d'une œuvre longtemps stigmatisée et en cela méconnue, invitant à sa relecture sous de nouvelles perspectives.

GERO FAßBECK ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Er hat Romanistik, Politikwissenschaft und Germanistik in Freiburg studiert und mit einer Arbeit zum literarischen Realismus promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der französischen Gegenwartsliteratur, der Literatur der Moderne sowie im Bereich der frühneuzeitlichen Dichtung Spaniens und Frankreichs. Zuletzt erschienen sind seine Dissertation *Wirklichkeit im Wandel. Schreibweisen des Realismus bei Balzac und Houellebecq* (Bielefeld: transcript 2021) und seine Übersetzung (mit Luca Viglialoro) des Buches *Ikonografie des Autors* (Wien: Turia & Kant 2021) von Federico Ferrari und Jean-Luc Nancy.

HÉLÈNE FAU est enseignante-chercheure à l'Université de la Sarre (Département de Lettres modernes et d'Études romanes) à Sarrebruck en Allemagne. Elle a soutenu sa thèse en littérature en 2003 à l'Université de Lorraine (Metz). Elle enseigne l'histoire culturelle, les sciences des médias, la littérature et la langue françaises. Ses domaines de recherche en littérature contemporaine (française et britannique) sont : l'interaction de l'image et du texte, le corps sous toutes ses formes et les identités de genre. Elle est membre du 'Centre International de Recherches et d'Etudes Transdisciplinaires' (CIRET) et siège au 'Frauenrat Saarland' (Conseil des Femmes du Land de la Sarre) où elle représente l'Association 'Frauenbildung und Frauenkultur' (Éducation et Culture féminines et féministes). Elle a récemment publié entre autres : « L'extension du corps (textuel et organique) en littérature », dans : *Corps humain, Technologies et Droit* (Paris : Institut francophone pour la Justice et la Démocratie 2022, 45-54) ; « La figure du fantôme ou le retour à une mémoire plus heureuse » dans : *Die erinnerte Revolution – Mémoire(s) de la Révolution* (*Romanische Studien* 11, 2021, 109-119).

GISELA FEBEL ist emeritierte Professorin für Romanische Literaturen und Kulturtheorie an der Universität Bremen. Sie hat mit einer Arbeit zu Robbe-Grillet promoviert und mit einer Studie über Poetik und Rhetorik um 1500 habilitiert. Sie ist Mitgründerin des Instituts für postkoloniale und transkulturelle Studien (INPUTS) und der Forschungsplattform *Worlds of Contradiction* (WoC) an der Universität Bremen. Seit 2022 ist sie dort Teil des Graduiertenkollegs der DFG zu *Contradiction Studies*. Sie ist seit 2014 Trägerin des *Ordre des Palmes Académiques*. Forschungsschwerpunkte sind u.a. postkoloniale und frankophone Literaturen, Modernetheorien, transkulturelle Studien und transmediale Ästhetik. Jüngere Publikationen u.a. zu pluralem Humanismus, karibischer frankophoner Literatur, Konzepten des Widerspruchs und Diaspora-Literaturen.

FLORENCE FIX est professeur en littérature comparée à l'Université de Rouen-Normandie. Ses recherches et travaux portent sur les arts de la scène en lien avec l'histoire européenne et les enjeux de société, tout particulièrement dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elle a participé au *Manuel d'études théâtrales* (PUF, 2005), dirigé une vingtaine d'ouvrages sur le théâtre et est l'auteure de *Médée, l'altérité consentie* (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010), de *L'Histoire sur la scène de théâtre (1870-1914)* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2010), de *Le Mélodrame, la tentation des larmes* (Paris : Klincksieck 2011), et de *Barbe-Bleue, esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb* (Paris : Hermann 2014). Elle a également publié en 2020 une biographie d'Henrik Ibsen : *Le théâtre d'Ibsen* (Lausanne : éditions Ides et Calendes).

PIERRE GLAUDES, professeur de littérature française à l'université Paris IV Sorbonne, consacre ses travaux au roman et à la littérature d'idées du XIXe siècle. Ses recherches portent principalement sur les questions d'esthétique et de poétique narrative liées à l'histoire du genre romanesque au cours de cette période, ainsi qu'aux enjeux idéologiques et les formes qui lui sont associées en un siècle qui voit l'avènement de la démocratie moderne et le passage à l'ère des médias : l'essai, la critique, le discours polémique, le pamphlet, la satire. Un autre volant de ses recherches sont les humanités numériques, en particulier les problématiques de l'édition numérique hypertextuelle.

Une partie de ses publications porte sur l'œuvre de Balzac. Il est l'auteur d'une monographie sur *La Peau de chagrin* (Gallimard 2003), et a codirigé le collectif intitulé *Balzac et l'invention de la sociologie* (Garnier 2019) et le *Dictionnaire Balzac* (Garnier 2022, 2 vol.).

KIRSTEN VON HAGEN ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Sie hat Romanistik, Komparatistik, Germanistik und Anglistik in Bonn, Oxford und Reims studiert und am DFG-Graduiertenkolleg der Universität Siegen promoviert. Sie erhielt u. a. das Feodor-Lynen-Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung und das Lise-Meitner-Habilitationsstipendium. 2006 hat sie sich an der Universität Bonn habilitiert. Aktuell leitet sie ein DFG-Forschungsprojekt zu Anna de Noailles zwischen Romantik und Moderne. Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Ökonomie, Intermedialität (bes. Literatur und Film), Ästhetiken der Moderne, Poetik des Brieframans, Interkulturalität, Antiziganismus-Forschung, Roadmovie in der Romania. Publikationen u.a.: *Telefonfiktionen. Spielformen fernmündlicher Kommunikation* (München: Fink 2015); *„Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien" – Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, (hg. mit S. Neu, Bonn: Romanistischer Verlag 2017); *Mythos Vampir – bissige Lektüren*, (hg. mit T. Bohn, Bonn: Rom. Verlag 2018); *Aux frontières: Roma als Grenzgängerfiguren der Moderne*, (hg. mit S. Bauer, München: AVM 2020); *Ästhetik(en) der Roma,* (hg. mit M. Hertrampf, München: AVM 2020).

SUSAN HARROW est professeur à l'Université de Bristol (Grande-Bretagne). Spécialiste des lettres modernes, elle est l'auteur de travaux sur la poésie, dont *The Material, the Real and the Fractured Self* (Toronto : Toronto Univ. Press 2004) et *Colourworks : Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing* (Londres : Bloomsbury 2020, Prix R. Gapper 2021), et d'ouvrages sur la modernité littéraire dont *Zola, the Body Modern* (Oxford : Legenda 2010) ; *Zola ; 'La Curée'* (Glasgow : University of Glasgow French and German Publications 1998) ; *Mapping Memory in Nineteenth-Century French Literature and Culture* (éd. avec W. Andrew), Amsterdam : Rodopi 2012). Elle réalise actuellement un projet sur l'épistolarité chez Mallarmé. Morisot, Cézanne, et Zola. Ancienne présidente de la *Society for French Studies*, elle dirige la série *Selected Essays* chez Legenda. En 2011, elle fut nommée Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques pour ses contributions dans le domaine de l'éducation et de la culture françaises.

REBECCA KAEWERT est postdoctorante en études littéraires hispaniques à l'Université de Brême où elle a obtenu son doctorat en 2022 avec une thèse sur les récits littéraires de crise, à savoir sur le terrorisme et les crises économiques en Espagne, au Pérou et en Argentine depuis le début du millénaire. Son travail a été publié en 2023 sous le titre *Terrorismus, Crash und Krise in der Literatur* aux éditions Transcript (Bielefeld). En plus des transformations sociopolitiques, ses domaines de recherche comprennent les stratégies narratives et les effets d'identité et d'altérité, ainsi que les dynamiques d'exclusion en relation avec la cohésion sociale et les conséquences sociales de l'emploi précaire dans les textes narratifs littéraires hispanophones.

ANNETTE KEILHAUER est professeure de littérature et culture francophone et italienne à l'Institut de langues et littératures romanes de l'université de Erlangen-Nürnberg. Dans ses recherches elle s'intéresse entre autres au transfert culturel et à la traduction dans les littératures romanes, à la relation texte-musique et à la culture du livre au XVIIIe siècle, à l'écriture autobiographique et aux droits des femmes aux XVIIIe et XIXe siècles. Depuis 2017 elle est directrice du *Centre Interdisciplinaire Genre – Différence – Diversité* de l'Université de Erlangen-Nuremberg (www.izgdd.fau.de). Elle vient de publier un volume collectif en collaboration avec V. Gutsche et R. Liebold sous le titre : *Body politics. Intersektionale und interdisziplinäre Perspektiven auf den Körper* (FAU University Press 2023), dans lequel elle s'intéresse aux perspectives intersectionelles sur corps et mémoire dans l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux. Ses publications comprennent entre autres : *Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform.* (Hildesheim : Olms 1998) ; *Pour une histoire genrée des littératures romanes* (éd. avec L. Steinbrügge, Tübingen : Narr 2013) ; *Refracciones / Refractions : Traducción y género en las literaturas románicas / Traduction et genre dans les littératures romanes* (éd. Avec A. Pagni, Wien : LIT-Verlag 2017.

BERTRAND MARQUER est professeur de littérature française à l'Université de Strasbourg, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France. Ses recherches portent sur les rapports entre discours littéraire et discours médical au XIXe siècle, et sur l'impact de ce croisement dans l'histoire des représentations. Il a publié *Les Romans de la Salpêtrière* (Genève : Droz 2008), *Naissance du fantastique clinique* (Paris : Hermann 2014), et dirigé, au sein du projet ANR HC19, l'anthologie collective *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIXe siècle* (Arras : Artois Presses Université 2014). Ces dernières recherches portent sur l'imaginaire de la nutrition, toujours en lien avec les théories scientifiques du XIXe siècle. Il a publié dans ce cadre un essai (*L'Autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIXe siècle,* Paris : Hermann 2017), coordonné le numéro 186 de *Romantisme* consacré à « La Gourmandise » (2019, 4) et dirigé deux ouvrages collectifs aux Presses Universitaires de Strasbourg : *Allégories de l'estomac au XIXe siècle Littérature, art, philosophie*, et « *Dis-moi ce tu manges, je te dirai ce que tu es ». Fictions identitaires, fictions alimentaires* (2020).

SHOSHANA-ROSE MARZEL est maître de conférences (Senior Lecturer) et chef du département de Littérature, Art et Musique, au Zefat Academic College, à Safed (Israël) où elle enseigne la littérature générale. Elle est la correspondante de la *Société des Études Romantiques et Dix-Neuvièmistes* pour Israël. Elle a fait un Ph.D. à l'Hebrew University à Jérusalem sur la mode dans la littérature. Ses recherches portent sur le roman français du XIXe siècle et sur les aspects théoriques et historiques de la mode. En 2005, elle a publié *L'Esprit du chiffon, le vêtement dans le roman français du XIXème siècle* (Berne : Peter Lang). Elle a également dirigé, en collaboration avec G. D. Stiebel, l'ouvrage collectif *Dress and Ideology, Fashioning Identity from Antiquity to the Present* (Londres : Bloomsbury Academic 2015). Elle contribue régulièrement à la presse scientifique.

JULIE MÜLLER est maître-assistante au département de littérature française de l'Université de Hambourg. Après des études de lettres classiques et de langue et littératures germaniques à l'Université de Paris IV-Sorbonne, à Münster et à Hambourg, elle termine actuellement sa thèse de doctorat intitulée : « Alcoolisme et Acédie : le monstre alcoolique dans la pensée clinique du XIXe siècle (1850-1900). Naissance d'un concept ». Ses recherches portent principalement sur l'histoire de la médecine et interrogent les interactions entre littérature, science et religion (imaginaire scientifique, figures du monstre et de l'altérité, Gender Studies, mélancolie).

SABINE NARR-LEUTE est assistante de recherche et d'enseignement en littérature française et italienne à l'Université de la Sarre (Allemagne). Elle a obtenu le Prix « Elise-Richter » de l'Association des romanistes germanophones (Deutscher Romanistenverband) pour sa thèse sur *La légende comme forme artistique. Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola* (Munich : Fink 2010). Spécialiste de littérature française du XIXe au XXIe siècle, ses recherches sont axées sur l'intermédialité et la narratologie, mais aussi sur les littératures francophones, notamment maghrébines. Actuellement, elle travaille sur les constructions de l'Orient dans la littérature française et italienne, du Moyen Age au XVIe siècle.

JONI FARIDA NIENABER studiert im Master Französisch und Deutsch auf Lehramt an der Universität Bremen. Sie hat 2018/2019 einen Freiwilligendienst in Baham (Kamerun) gemacht und von Oktober bis Dezember 2022 ein Schulpraktikum in Bafoussam (Kamerun) absolviert. In ihrer Bachelorarbeit *Interferenzen von Kapital und Liebe in La Dame aux Camélias* nähert sie sich literatursoziologisch der Frage nach den durch die Kapitallogiken determinierten, figural und rollengebundenen Handlungs- und Liebesfreiheiten des Liebespaars im Roman von Alexandre Dumas. Ihre Interessensgebiete sind deutsche, französische und frankophone Literaturen, gendertheoretische und körpersoziologische Fragen sowie (mehrsprachigkeits-)didaktische und theaterpädagogische Perspektiven auf Literatur.

CHRISTOPHE REFFAIT est professeur de Littérature française du XIXe siècle à l'Université de Picardie – Jules Verne (Amiens) et membre du Centre des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (CERCLL). Intéressé par les rapports entre économie et littérature, il a consacré sa thèse à la Bourse et en a tiré l'ouvrage *La Bourse dans la littérature du second XIXe siècle. Discours romanesque et imaginaire social de la spéculation* (Paris : Champion 2007). Se concentrant sur le rapport des auteurs à la science économique, il a publié ensuite *Les lois de l'économie selon les romanciers du XIXe siècle* (Paris : Classiques Garnier 2020). Il s'intéresse plus généralement à l'œuvre d'Émile Zola (éditions critiques de *L'Argent* ou de *La Bête humaine*), à Jules Verne (plusieurs co-directions d'ouvrages collectifs, dont le tout récent *Lectures politiques de Jules et Michel Verne*, avec M.-F. Melmoux-Montaubin), enfin à la notion de romanesque (il dirige la revue *Romanesques* chez Classiques Garnier). Il est l'auteur de la notice « Capital » du *Dictionnaire des naturalismes* dirigé par C. Becker et P.-J. Dufief (Paris :Champion 2017).

CORA ROK ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg, wo sie im Bereich der Italianistik und Französistik lehrt und forscht. 2019 wurde sie an den Universitäten Bonn, Florenz und Paris-Sorbonne mit einer Arbeit zu Formen der Entfremdung in italienischen Arbeitsnarrativen der Gegenwart promoviert. Ihre Dissertation wurde mit dem Preis des Deutschen Italianistenverbands ausgezeichnet. Zurzeit arbeitet sie an ihrem Habilitationsprojekt zur Scham in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Film des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, Subjekt-, Kapitalismus- und Literaturtheorien, literarische und filmische Kapitalismuskritik, Arbeitsrepräsentationen, Neuer Realismus sowie Digital Humanities. Aktuelle Veröffentlichungen sind u.a. der Sammelband *Authentizität nach Pasolini* (Paderborn: Brill 2023), sowie Aufsätze zu Scham in französischen Dramen, zu Geld, Macht und Begehren bei Paolo Sorrentino, und zu Männlichkeits(de)konstruktionen in Virginie Despentes' *Vernon Subutex.*

FABIAN SCHARF hat Anglistik, Amerikanistik, Romanistik und Germanistik in Göttingen und Paris studiert und wurde mit einer Arbeit zum utopischen Denken im Werk Émile Zolas promoviert (*Émile Zola: De l'utopisme à l'utopie. 1898-1903*, Paris: Champion 2011). Er ist derzeit als stellvertretender Schulleiter am Französischen Gymnasium Berlin tätig. In seiner Forschung widmet er sich bes. der französischen und italienischen Literatur in komparatistischer Perspektive. Er ist Herausgeber des Romans *Travail* für die Werkausgabe Émile Zolas in der Reihe „Classiques Garnier" (*Les Quatre Évangiles*, II, Paris: Garnier 2021). Seine Übersetzung der Studie *Die Dreyfus-Affäre: Wahrheiten und Legenden* von Alain Pagès wurde 2022 im Kohlhammer Verlag Stuttgart veröffentlicht.

DAGMAR STÖFERLE ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München (im Bereich Französische und Italienische Literaturwissenschaft). Nach dem Studium der Romanistik und Germanistik in Konstanz, Rennes und Berlin wurde sie 2008 mit einer Arbeit über Agrippa d'Aubigné an der Humboldt-Universität Berlin promoviert. 2018 hat sie sich mit einer Arbeit über Ehe und Nation bei Manzoni, Goethe, Hugo und Flaubert an der Ludwig-Maximilians-Universität München habilitiert. Forschungsschwerpunkte sind literarische Prosa (Novellistik, Roman, Romantheorie), Schnittstellen von Literatur und anderen Diskursen (Ökonomie, Recht, Religion, politische Theorie), Mensch-Tier-Beziehungen in der Literatur, franko- und italophone Literaturen Afrikas. Jüngste Buchpublikation ist: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne* (Berlin: Metzler / Springer 2020).

PATRICK TEICHMANN est doctorant en lettres romanes à l'Université de Mayence et membre du Collège doctoral franco-allemand en Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales Dijon-Mayence. Dans sa recherche pour la thèse de doctorat, il se penche sur la représentation littéraire de la Révolution française dans le roman historique des années 1870. Ce travail porte principalement sur la mise en scène des processus du *nation-building*, les pratiques spatiales et l'interaction du roman historique avec le présent. Dans son dernier article, paru aux *Cahiers ERTA*, il examine la crise de mémoire dans *Le Chevalier des Touches* de Jules Barbey d'Aurevilly. Ses autres axes de recherche comprennent la représentation du Nouveau Monde dans le théâtre du *Siglo de Oro* ainsi que l'uchronie dans la littérature espagnole du XXe siècle.

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 1 Thomas Schneider: Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns *Doktor Faustus*. 294 Seiten. ISBN 978-3-86596-001-6

Bd. 2 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-020-7

Bd. 3 Martina Steinig: „Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ...“ Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Mit Anmerkungen zu Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. 600 Seiten. ISBN 978-3-86596-080-1

Bd. 4 Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutsch-sprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. 256 Seiten. ISBN 978-3-86596-074-0

Bd. 5 Sandra Kersten: Die Freundschaftsgedichte und Briefe Johann Christian Günthers. 398 Seiten. ISBN 978-3-86596-052-8

Bd. 6 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. 522 Seiten. ISBN 978-3-86596-021-4

Bd. 7 Rosvitha Friesen Blume: Ein *anderer* Blick auf den *bösen* Blick. Zu ausgewählten Erzählungen Gabriele Wohmanns aus feministisch-theoretischer Perspektive. 136 Seiten. ISBN 978-3-86596-097-9

Bd. 8 Brigitte Krüger/Helmut Peitsch/Hans-Christian Stillmark (Hg.): Lesarten. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik. 168 Seiten. ISBN 978-3-86596-093-1

Bd. 9 Lavinia Brancaccio: China accommodata. Chinakonstruktionen in jesuitischen Schriften der Frühen Neuzeit. 268 Seiten. ISBN 978-3-86596-130-3

Bd. 10 René Granzow: Gehen oder Bleiben? Literatur und Schriftsteller der DDR zwischen Ost und West. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-159-4

Bd. 11 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. 392 Seiten. ISBN 978-3-86596-022-1

Bd. 12 Ines Theilen: *White hum* – literarische Synästhesie in der zeitgenössischen Literatur. 242 Seiten. ISBN 978-3-86596-191-4

Bd. 13 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 84 Seiten. Nur als E-Book erhältlich. ISBN 9783-386596-201-0, s. auch Bd. 34

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 14 Gérard Krebs: Schweizerisch-finnische Literaturbeziehungen. Fünf Beiträge und eine Bibliographie der ins Finnische übersetzten Schweizer Literatur mit Einschluss der Kinder- und Jugendliteratur 1834–2008. 200 Seiten. ISBN 978-3-86596-211-9

Bd. 15 Jürgen Adam: Antithetische Kategorien als ein methodisches Mittel in der deutschen Literaturwissenschaft. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-229-4

Bd. 16 Hannelore Schwartze-Köhler: „Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne. 434 Seiten. ISBN 978-3-86596-237-9

Bd. 17 Sylvie Grimm-Hamen/Françoise Willmann (Hg.): Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur. 130 Seiten. ISBN 978-3-86596-281-2

Bd. 18 Ilse Nagelschmidt/Inga Probst/Torsten Erdbrügger (Hg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. 232 Seiten. ISBN 978-3-86596-232-4

Bd. 19 Beatrice Sandberg (Hg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 342 Seiten. ISBN 978-3-86596-288-1

Bd. 20 Zsuzsa Soproni: Erzählen in Ost und West. Intertextualität bei Irmtraud Morgner und Günter Grass. 196 Seiten. ISBN 978-3-86596-294-2

Bd. 21 Steffen Groscurth/Thomas Ulrich (Hg.): Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-328-4

Bd. 22 Cristina Spinei: Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori. 318 Seiten. ISBN 978-3-86596-337-6

Bd. 23 Nikolaos Karatsioras: Das Harte und das Amorphe. Das Schachspiel als Konstruktions- und Imaginationsmodell literarischer Texte. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-353-6

Bd. 24 Lea Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!* 296 Seiten. ISBN 978-3-86596-362-8

Bd. 25 Antje Göhler: Antikerezeption im literarischen Expressionismus. 538 Seiten. ISBN 978-3-86596-377-2

Bd. 26 Gökçen Sarıçoban: Zwischen Tradition und Moderne. Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdoğans Roman „Die Tochter des Schmieds“. 114 Seiten. ISBN 978-3-86596-393-2

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 27 Stephan Krause/Friederike Partzsch (Hg.): „Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen“. Zur Literatur in Deutschland und Mittelosteuropa nach 1989/90. 270 Seiten. ISBN 978-3-86596-398-7

Bd. 28 Dolors Sabaté Planes/Jaime Feijóo (Hg.): Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-407-6

Bd. 29 Maja Razbojnikova-Frateva: „Jeder ist seines *Un*glücks Schmied“. Männer und Männlichkeiten im Werk von Theodor Fontane. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-409-0

Bd. 30 Sven Pauling: „Wir werden Sie einkerkern, weil es Sie gibt!“ Studie, Zeitzeugenberichte und Securitate-Akten zum Kronstädter Schriftstellerprozess 1959. 148 Seiten. ISBN 978-3-86596-419-9

Bd. 31 Gonçalo Vilas-Boas/Teresa Martins de Oliveira (Hg.): Macht in der Deutschschweizer Literatur. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-411-3

Bd. 32 Torsten Erdbrügger/Ilse Nagelschmidt/Inga Probst (Hg.): Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion. 474 Seiten. ISBN 978-3-86596-522-6

Bd. 33 Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-521-9

Bd. 34 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 88 Seiten. ISBN 9783-386596-533-2

Bd. 35 Bogdan Trocha/Paweł Wałowski (Hg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. 222 Seiten. ISBN 978-3-86596-435-9

Bd. 36 Halit Üründü: Zwischen Sehnsucht und Überdruss. Der Untergang der Habsburgermonarchie in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0007-7

Bd. 37 Sabine Zubarik (Hg.): Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft). 246 Seiten. ISBN 978-3-7329-0001-5

Bd. 38 Markus Fischer: Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0033-6

Bd. 39 Luigi Giuliani/Leonarda Trapassi/Javier Martos (eds.): Far Away Is Here. Lejos es aquí. Writing and migrations. 412 Seiten. ISBN 978-3-86596-545-5

Bd. 40 Lydia Bauer/Antje Wittstock (Hg.): Text-Körper. Anfänge – Spuren – Überschreitungen. 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-481-6



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 41 Marie Vachenauer: Kafkas Roman *Der Proceß* als Spiegelung historischer Ereignisse in der Stadt Prag. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0057-2

Bd. 42 Paula Giersch: Für die Juden, gegen den Osten? Umcodierungen im Werk Karl Emil Franzos' (1848–1904). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-476-2

Bd. 43 Jutta Eming/Gaby Pailer/Franziska Schößler/Johannes Traulsen (Hg.): Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. 290 Seiten. ISBN 978-3-86596-469-4

Bd. 44 Carme Bescansa/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0027-5

Bd. 45 Helene von Bogen/Theresa Mayer/Shirin Meyer zu Schwabedissen/Daniel Schierke/Simon Schnorr (Hg.): Literatur und Wahnsinn. 218 Seiten. ISBN 978-3-7329-0038-1

Bd. 46 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg.): Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum. 472 Seiten. ISBN 978-3-7329-0059-6

Bd. 47 Gennady Vasilyev: Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland. 444 Seiten. ISBN 978-3-7329-0137-1

Bd. 48 Raluca Rădulescu: Das literarische Werk Hans Bergels. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0159-3

Bd. 49 Imre Gábor Majorossy: Bittersüße Begegnungen: Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge. „strît und minne was sîn ger" – Fallbeispiele aus altfranzösischen und mittelhochdeutschen Erzählungen. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0182-1

Bd. 50 Marco Hillemann/Tobias Roth (Hg.): Wilhelm Müller und der Philhellenismus. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0177-7

Bd. 51 Günther F. Guggenberger: Georg Drozdowski in literarischen Feldern zwischen Czernowitz und Berlin (1920–1945). 364 Seiten. ISBN 978-3-7329-0169-2

Bd. 52 Klára Berzeviczy/László Jónácsik/Péter Lőkös (Hg.): Mitteleuropäischer Kulturraum. Völker und religiöse Gruppen des Königreichs Ungarn in der deutschsprachigen Literatur und Presse (16.–19. Jahrhundert). 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0194-4

Bd. 53 László V. Szabó: Renascimentum europaeum. Studien zu Rudolf Pannwitz. 270 Seiten. ISBN 978-3-7329-0185-2

Bd. 54 Sabrina Krone: Popularisierung der Ästhetik um 1800 – Das Gespräch im Künstlerroman. 292 Seiten. ISBN 978-3-7329-0192-0



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 55 Éva Kocziszky (Hrsg.): Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0228-6

Bd. 56 Carola Hähnel-Mesnard/Katja Schubert (Hg.): Kein Holocaust. Nirgends? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0092-3

Bd. 57 Sina Meißgeier: Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur. 132 Seiten. ISBN 978-3-7329-0249-1

Bd. 58 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.): Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment. Interkulturelle und intermediale Aspekte von hoher und niederer Literatur/ Intercultural and Intermedial Aspects of Highbrow and Lowbrow Literature. 470 Seiten. ISBN 978-3-7329-0179-1

Bd. 59 Sidonia Bauer: Einführung in die französische Gegenwartspoesie – strukturiert anhand des Programms der Mondopoethik. 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0155-5

Bd. 60 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Mir hat immer die menschliche Solidarität geholfen." Die jüdischen Autorinnen Lenka Reinerová und Anna Seghers. 102 Seiten. ISBN 978-3-7329-0272-9

Bd. 61 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Ich träumte: ich saß in der Schule der Emigranten …" Der jüdische Schriftsteller und Journalist Hans Natonek aus Prag. 232 Seiten. ISBN 978-3-7329-0271-2

Bd. 62 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen. 184 Seiten. ISBN 978-3-7329-0273-6

Bd. 63 Birgit Ohlsen: „Heimat" im Exilwerk von Anna Seghers. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0342-9

Bd. 64 Hans W. Giessen/Christian Rink (Hg.): Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur. Interkulturalität – Multikulturalität – Transkulturalität. 192 Seiten. ISBN 978-3-7329-0248-4

Bd. 65 Rainer J. Kaus/Hartmut Günther (Hg.): Was ist Literatur? / What is Literature? 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0055-8

Bd. 66 Katarína Zechelová: Prosa der Wiener Moderne: Arthur Schnitzler und Stefan Zweig. 186 Seiten. ISBN 978-3-7329-0299-6.

Bd. 67 Paweł Wałowski (Hg.): Der (neue) Mensch und seine Welten. Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0237-8

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 68 Vid Stevanović/Elisa Purschke/Maria Fixemer/Christiane Schäfer (Hg.): Literatur und Arbeit. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0381-8

Bd. 69 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg./éd.): Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und die deutschsprachigen Länder: Verbindungen – Wahrnehmung – Rezeption / Romain Rolland, la Grande Guerre et les pays de langue allemande: Connexions – perception – réception. 300 Seiten. ISBN 978-3-7329-0453-2

Bd. 70 Torsten Erdbrügger/Inga Probst (Hg.): Verbindungen. Frauen – DDR – Literatur. 422 Seiten. ISBN 978-3-7329-0448-8

Bd. 71 Tamás Harmat/Zsuzsa Soproni (Hg.): Verschränkte Kulturen. Polnisch-deutscher und ungarisch-deutscher Literatur- und Kulturtransfer. 374 Seiten. ISBN 978-3-7329-0380-1

Bd. 72 Claudia Grimm: Gestatten: *Geopoetiker* Kenneth White. 110 Seiten. ISBN 978-3-7329-0469-3

Bd. 73 Isabell Oberle/Dorine Schellens/Michaela Frey/Clara Braune/Diana Römer (Hg.): Literaturkontakte: Kulturen – Medien – Märkte. 256 Seiten. ISBN 978-3-7329-0437-2

Bd. 74 Toni Müller: Behinderung als literarisches Motiv in Theatertexten. Literatur und Gesellschaft in den 1980er-Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0496-9

Bd. 75 I. Niowe Bark: Dichtung des Anderen: Sprache und Tod in der Poetik Paul Celans im Lichte der sprachphilosophischen Schriften Maurice Blanchots. 238 Seiten. ISBN 978-3-7329-0509-6

Bd. 76 George Guțu (Hg.): Horizonte. Über Hans Bergels literarisches Werk. 284 Seiten. ISBN 978-3-7329-0495-2

Bd. 77 Julian Reidy/Thomas Richter (Hg.): Bernward Vesper. Neue Perspektiven der Forschung. 226 Seiten. ISBN 978-3-7329-0532-4

Bd. 78 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Zwischen Wissenschaft und Religion – „Tycho Brahes Weg zu Gott“ von Max Brod. 210 Seiten. ISBN 978-3-7329-0374-0

Bd. 79 Gabriele Schega: „Fokalisierung“ und „Stimme“ im Erzählsystem Gérard Genettes. Kritik und Modellanalyse anhand von Thomas Manns *Felix Krull*. 362 Seiten. ISBN 978-3-7329-0586-7

Bd. 80 Gabriele Schega: Der Rhetorik-Begriff Friedrich Nietzsches. 158 Seiten. ISBN 978-3-7329-0589-8

LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 81 Sylvie Le Moël/Elisabeth Rothmund (Hg.): Theoretische und fiktionale Glückskonzepte im deutschen Sprachraum (17. bis 21. Jahrhundert). 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0365-8

Bd. 82 Charlott Frenzel: Metaphysische Abenteuer: Transzendenz bei Friedrich Glauser. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0612-3

Bd. 83 Simge Yılmaz: Machtasymmetrien bei der literarischen Übersetzung. Türkische Literatur auf dem deutschsprachigen Buchmarkt. 414 Seiten. ISBN 978-3-7329-0582-9

Bd. 84 Annie Bourguignon/Konrad Harrer (eds./éd./Hg.): Writing the North of the North. Construction of Images, Confrontation of Reality and Location in the Literary Field / L'écriture du Nord du Nord. Construction d'images, confrontation au réel et positionnement dans le champ littéraire / Den Norden des Nordens (be-)schreiben. Bildkonstruktion, Wirklichkeitsbezug und Positionierung im literarischen Feld. 454 Seiten. ISBN 978-3-7329-0625-3

Bd. 85 Regina Roßbach: Der Literaturskandal. Akteure, Verläufe und Gegenstände eines Kommunikationsphänomens. 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0562-1

Bd. 86 George Guțu: Celaniana 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 278 Seiten. ISBN 978-3-7329-0622-2

Bd. 87 George Guțu: Celaniana 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 254 Seiten. ISBN 978-3-7329-0623-9

Bd. 88 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg.): *Femmes de lettres* – Europäische Autorinnen des 17. und 18. Jahrhunderts. 438 Seiten. ISBN 978-3-7329-0652-9

Bd. 89 Hans Bergel: Randbemerkungen. Das Jahrhundert, an dem ich teilhatte. 272 Seiten. ISBN 978-3-7329-0653-6

Bd. 90 Anne-Maria Sturm: Grenzen und Grenzüberschreitungen. llija Trojanow – Dimitré Dinev – Sibylle Lewitscharoff – Evelina Jecker Lambreva. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0643-7

Bd. 91 Stéphane Pesnel (Hg.): Erzählte Adelswelten. Zur Poetik Eduard von Keyserlings. 188 Seiten. ISBN 978-3-7329-0591-1

Bd. 92 Peter Lőkös: Ungarisch-deutscher Kulturtransfer in der deutschsprachigen Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts. 212 Seiten. ISBN 978-3-7329-0703-8

Bd. 93 Viera Glosíková/Ilse Nagelschmidt/Kilian Thomas (Hg.): Mit der Schrift sehen – der Prager deutsche Autor Oskar Baum. 204 Seiten. ISBN 978-3-7329-0717-5



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 94 Simon Scharf: Krise – Subjekt – Literarische Form. Dissonanz erzählen im Werk von Terézia Mora, Reinhard Jirgl und Peter Wawerzinek. 592 Seiten. ISBN 978-3-7329-0696-3

Bd. 95 Petra James/Helga Mitterbauer (Hg.): Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen. 252 Seiten. ISBN 978-3-7329-0674-1

Bd. 96 Hans Sanders: Klassiker der französischen, deutschen und altgriechischen Literatur. Vorlesungen 2017 bis 2019. 236 Seiten. ISBN 978-3-7329-0747-2

Bd. 97 Jana Hrdličková: Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945 . 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0770-0

Bd. 98 Theresa Heyer: Grotesk? – Manfred Peter Hein und die Bildende Kunst. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0680-2

Bd. 99 Imre Gábor Majorossy: „Dô sante got von himelrîch / dar ein kleine vogelîn". Kommunikationsstrategie und Botschaftsvermittlung in ausgewählten mittelalterlichen literarischen Texten. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0778-6

Bd. 100 Andreas F. Kelletat: Wem gehört das übersetzte Gedicht? Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0843-1

Bd. 101 Martin Hainz (Hg.): Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«. Neue Einsichten und Lektüren. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0862-2

Bd. 102 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, gebunden. ISBN 978-3-7329-0874-5

Bd. 103 Karl-Heinz Gmehling: Konstellationen der Flucht in ausgewählten Werken von Ota Filip und Jan Faktor. Eine raumnarratologische Analyse. 322 Seiten. ISBN 978-3-7329-0887-5

Bd. 104 Romanița Constantinescu/Iulia Dondorici (Hg.): Ost und West in der Romania/ Entre Est et Ouest. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen/Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines. 476 Seiten. ISBN 978-3-7329-0924-7

Bd. 105 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, kartoniert. ISBN 978-3-7329-0873-8

Bd. 106 Chiara Battisti: Tailoring Identities in Victorian Literature. 180 Seiten. ISBN 978-3-7329-0959-9



LITERATURWISSENSCHAFT

Bd. 107 Ingrid Lacheny/Patricia Viallet (Hg.): E.T.A. Hoffmann (1822–2022). Inter- und transmediale Aktualität eines Universalkünstlers / Actualité inter- et transmédiale d'un artiste universel. 490 Seiten. ISBN 978-3-7329-0866-0

Bd. 108 Wolfgang Günter Lerch: Symphonie der Einsamkeit. Der türkische Dichter Ahmet Haşim. 146 Seiten. ISBN 978-3-7329-0983-4

Bd. 109 Andreas F. Kelletat: Herders Weltliteratur. Studien zur Geschichte des Übersetzens. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Julija Boguna. 182 Seiten. ISBN 978-3-7329-0900-1

Bd. 110 Julia Borst/Gisela Febel (éds.): Corps et capital dans le roman français du XIXe siècle. Körper und Kapital im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. 500 Seiten. ISBN 978-3-7329-0916-2